MANUALI HOEPLI

PSICOLOGIA MUSICALE

APPUNTI, PENSIERI E DISCUSSIONI

DI

MARIO PILO
Libero Docente di Estetica nell'Università di Bologna



ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1904

Milano, Tipografia Umberto Allegretti, via Orti 2.

INDICE

PROLOGO. — L'ARTE DEI SUONI.

Parte I. — La Musica e il Senso.

Parte II. — La Musica e il Sentimento.

PARTE III. — LA MUSICA E L'INTELLETTO.

Parte IV. — La Musica e l'Ideale.

APPENDICE. — LA POESIA E LA PROSA MUSICALI.

A CHI LEGGE

Della sostanza di questo libro, è detto nel primo paragrafo del prologo con cui s'apre; della distribuzione della materia, dà un'idea abbastanza chiara l'indice che lo precede; le conclusioni più generali, si trovano, naturalmente, negli ultimi paragrafi d'ogni parte, compresi il prologo e l'appendice; ma del metodo del lavoro, di ciò che v'è di più personale e di più intimo in esso, occorre alla sua perfetta intelligenza, ch'io dica ancora qui, prima di licenziarlo definitivamente alla pubblicità, quattro parole semplici e sincere.

E, prima di tutto e sopratutto, bisogna ch'io avverta che questo non è, veramente, un manuale, nel senso più ordinario e convenuto della parola: per manuale s'intende, di solito, una compilazione più o meno scolastica, o più o meno professionale, invece, in cui siano raccolti, molto oggettivamente, i dati più generali e fondamentali, più utili e necessarî d'una data scienza, oppure i principî, le regole, gli elementi più sicuri e men controversi d'una data arte, con poco o nessuno intervento della personalità, del carat-

tere, delle opinioni, insomma dell'iniziativa, del compilatore.

Raccolte le opere dei più accreditati specialisti della materia, costui n'estrae quello che hanno di comune, li completa a vicenda, elimina la parte polemica, sopprime quasi la discussione, dà come definitiva e pressochè assiomatica la sostanza, ritenuta irreduttibile, del suo lavoro: « manuale » infatti, significa libro da aver sempre alla mano, libro di quotidiana consultazione, *vademecum*, formulario, ricettario, breviario, guida, od indice, almeno, e repertorio, per trovare immediatamente, lì stesso od altrove, le nozioni, sopratutto pratiche, di cui si possa ad ogni momento avere bisogno.

Ora, quest'opera mia, come del resto parecchie altre di quelle di cui si compone la collezione hoepliana alla quale appartiene, non è nulla di tutto ciò, non presenta affatto i caratteri qui enumerati: tutto quanto essa contiene, è materia discussa e controversa; è, anzi, della materia musicale, la parte meno « manualizzabile », se così mi è lecito esprimermi, ed appunto per questo la più simpatica a me, la più conforme all'indole peculiare della mia mente, cioè la sola che mi permetta di fare un'opera di scienza che sia ad un tempo un'opera d'arte, uno studio oggettivo che abbia insieme un'impronta nettamente soggettiva, una discussione di idee altrui nella quale io possa affermare insieme con esse, e sovente contro di esse, le mie; anzi, e meglio, e più di tutto, un edifizio concepito, disegnato, co-

struito da me, qualunque sia la provenienza dei materiali incoerenti ed eterogenei di cui lo compongo.

Perciò, chi ama i lavori eruditi, i lavori pazienti, i lavori di archivio e di ricerca, irti di citazioni testuali e d'indicazioni categoriche e di richiami minuziosi, insomma i lavori burocratici cari alla scienza ufficiale e regolamentare, cerchi altrove: qui non troverà il fatto suo. Questo libro non fu fatto per la gente del suo gusto, non per gli amanuensi del sapere, non per gli *snobs* della critica microscopista, ma per il pubblico in generale, per il pubblico colto, s'intende, per il pubblico non prevenuto, non interessato, non ascritto ad alcuna consorteria artistica, scientifica o filosofica, per quel pubblico, libero come me, che già fece festosa e fraterna accoglienza alla mia "Estetica,,, e che accoglierà pure, ne sono ben certo, con simpatia non minore quest' altro volume, che ad esso viene dopo dieci anni, animato dei sentimenti medesimi.

Per questo pubblico, io qui non ho fatto, nè voluto fare, altro che esporre, proporre ed agitare, ordinandoli, naturalmente, concetti miei ed altrui, per fornirgli occasione e materia di meditazioni, giudizî e discussioni proprie, assolutamente libere ed infinitamente varie; precisamente ciò che per conto mio ho fatto io stesso, nel preparare, nel comporre, nello svolgere l'opera che gli porgo: la quale, a differenza appunto dai soliti manuali, poteva da un altro, e persino da me medesimo, essere fatta in modo profonda-

mente diverso, non solo nella forma e nella struttura, nell'indirizzo e nelle risultanze, ma nei materiali stessi, nei dati, nei fondamenti; come, d'altra parte, e con gli spunti d'idee e di dottrine che vi ho appena accennati, e con tutti gli argomenti paralleli o divergenti che ne ho esclusi, potrebbe non solo comporsi un altro e maggiore volume, ma due, ma dieci, ma tutta una serie, ma tutta una biblioteca.

Di quanti scrittori di psicologia musicale in ispecie, e di musica in genere, ed anche dei maggiori, non ho io infatti dovuto fare a meno di investigare, di riferire, di confrontare, e di discutere le vedute! E chi, del resto, avrebbe poi avuto il coraggio eroico d'affrontar la lettura del mio zibaldone monumentale, la forza erculea di sollevare la mole inerte del masso cartaceo che avessi così accatastato?

Gli scontenti, gl' insoddisfatti, potranno piuttosto trovare onestamente a ridire sulle mie scelte, per aver io raccolte e discusse le teorie di uno piuttosto che quelle di un altro, e preferito sovente scrittori di second' ordine ad altri più rinomati ed autorevoli.

A questi rispondo, che intanto la rinomanza e l'autorità sono molto più spesso l'effetto del caso, della moda, della *réclame*, della condizione ufficiale in cui si trovino i personaggi in quistione, della fama e della potenza della casa editrice che sparge pel mondo il nome e le idee loro, che non di una reale e provata superiorità del loro intelletto; e che la genialità degli uo-

mini, tranne che per le differenze estreme, non ha un'unità di misura comune, alla cui stregua convenzionale ed arbitraria sia doveroso per tutti acconciarsi; e che, d'altra parte, il più geniale degli uomini può sur un dato soggetto non mettere insieme che delle sciocchezze, mentre il meno geniale può, sullo stesso soggetto, veder brillare un momento, in un angolo meglio nutrito ed irrequieto del suo cervello, un'intuizione felice e risolutiva.

Poi, rispondo ancora a questi supposti critici, che i meno originali, i più mediocri scrittori, riflettono spesso, più o meno strettamente e banalmente plagiandolo, l'alto pensiero dei sommi, se, per lo meno, li han diligentemente studiati; od invece, se anche non hanno affrontata neppure questa fatica, realmente superflua per essi, rappresentano, ciò che val meglio ed è più istruttivo, il pensiero delle masse, il quale, se anche non sempre ha molto valore, ha però moltissimo peso; se non possiede grande profondità, conta in compenso per la sua vasta estensione; e che, comunque, va preso in seria considerazione, esaminato e vagliato con cura, sfruttato in ogni modo, per quello che v'è dentro di buono, e spiegato ed interpretato nei lati erronei, i quali non sono, il più delle volte, se non alterazioni e deformazioni di verità.

E in terzo luogo, osservo che io ho ricorso di preferenza a naturalisti, a fisiologi, a studiosi di altre materie, che non a musicisti, a critici musicali ed a scrittori esclusivamente di musica,

perchè mentre questi pensano e scrivono da specialisti, da professionisti, e quindi da un punto di vista esclusivo e velato sovente da preconcetti teorici proprî alla scienza ed all'arte evolute, e perciò stesso trasfigurate da quello che erano originalmente, quegli altri invece sentono e parlano in modo più semplice e chiaro, spontaneo ed ingenuo, più prossimo alla natura ed alla fonte della materia che trattano, e, in ogni modo, più vario e più eclettico, fornendo così maggiori elementi per trarne, combinandoli ed elidendone gli antagonisti ed i divergenti, la verità più generale e comune: questi, insomma, sono il pubblico, coloro pei quali gli artisti ed i critici lavorano, quelli la cui impressione ed il cui giudizio ha valore ed effetto definitivo e di ultima istanza, perchè, vedendo l'arte dal di fuori, e, d'altronde, con occhio acuto e con mente illuminata, ne percepiscono meglio l'armonico insieme; mentre quegli altri la vedono dal di dentro, da un punto di vista inadatto e fallace, come gli attori vedono il palcoscenico, e, per giunta, in uno stato d'animo improprio ad una visione perfetta e serena, essendo giudici in causa e sotto l'influsso di mille preoccupazioni di scuole, di principî, d'interessi, di convenienze, d'amicizie, d'egoismi.

Da ultimo, occorre ancora un'altra franca ed essenziale dichiarazione: ed è, che io non ho citati testualmente e letteralmente se non quegli autori e quei passi, il cui valore ed il cui significato, nei singoli casi, dipendeva sopratutto dalla

forma letteraria; per tutti gli altri, non era questo che mi occorreva, ma ben altra cosa; e mi sono regolato secondo le esigenze mie, non secondo quelle dei signori inventaristi. Mi spiego: io non lavoro quasi mai con gli originali sotto mano, perchè non raccolgo questi quando ho un lavoro da fare, ma faccio il lavoro quando, nello sfogliar le migliaia d'appunti d'ogni natura che accumulo interessandomi d'ogni sorta di studî, mi balza alla mente qualche sintesi nuova, mi si disegna al pensiero qualche costruzione originale: giacchè io leggo per leggere, studio per studiare, lavoro per lavorare, nè faccio mai cosa alcuna per commissione, per interesse, per finalità o necessità qualsivoglia, estranee a quella puramente ideale, e quindi assolutamente libera, della gioia di viver la vita dell'intelletto.

Ne viene, che i miei appunti, i materiali con cui costruisco le mie architetture teoriche, rappresentano, meglio che non le precise, testuali, letterali idee degli autori che leggo, il modo mio personale d'intenderle, di comprenderle, d' assimilarle; l'impressione particolarissima ch'esse mi han fatto in quel giorno, in quell'ora, in quelle circostanze in cui sono venute in contatto con l'altre, già classificate ed organizzate nella mia mente; il prodotto, quasi, d' una collaborazione mia, ora di conferma, ora di correzione, ora di reazione, ma sempre, in ogni modo, d'adattamento e di trasfigurazione, innestata sull'opera altrui: la quale, per quanto io mi sforzi di serbarle almeno l'originaria fisionomia, non può non uscirne, se non

altro, interpretata a mio modo, ritratta dal mio punto di vista, plasmata dalle mie mani e colorita dalla mia tavolozza, quand'anche immutata nella materia prima che mi fornisce.

Non posso quindi guarentir nulla, ripeto, se non le linee generali delle mie citazioni, quando non siano espressamente virgolate: e neanche, potendo, vorrei riferir le precise parole d'ognuno, perchè, innanzi tutto, non mi soddisfano quasi mai, non rendono quasi mai perfettamente quella che a me pare dovrebbe essere la concezione esatta di quell'autore; e poi, e quindi, perchè in quel modo una parte almeno, una troppo gran parte, del libro mio, sarebbe sua, mentre così è mio tutto, è tutto fatto d'idee già mie, forma e sostanza; e d'idee prima non mie ma a me omogenee, e fatte mie per assimilazione e per adattamento, od almeno per accettazione esplicita e per nuova veste da esse assunta nell'intimità della mia vita spirituale; ed ancora, ed infine, d'idee contrarie ed eterogenee che m'hanno servito a meglio riconfermarmi in quelle che mi son care, o, reagendo su esse, a correggerle a loro volta, a temprarle, a mondarle d'ogni scoria e d'ogni difetto.

In conclusione (e poco mi preme che possa parere orgoglioso l'asserto) io amo rimaner solo od in compagnia di sole creature, che, comunque si chiamino nella vita reale, non siano più quasi per me, quantunque prese dal vero, che dei personaggi d'un mio romanzo intellettuale: io amo rimanere solo, dico, in tutto quello che scrivo, anzi, (e chi mi conosce lo sa) in tutto quello

che penso e che faccio; e se tuttavia cito sovente, in questo libro, opere e autori, lo fo soltanto per scrupolo d'onestà letteraria, per debito di gratitudine a quelli cui devo le belle ore passate leggendoli e ragionando idealmente con essi; e non certo per sfoggio, a me odioso, di gallonata ed impennacchiata dottrina storica e bibliografica.

Il mio orgoglio, il mio individualismo intransigente, non è, d'altronde, vigile e armato che contro i pedanti, i quali tutte le teste vorrebbero fucinare sul povero stampo rachitico delle loro, e che, padroni di tutti i poteri, fan pagar cara, isolandoli ed esiliandoli, a tutti gli spiriti liberi la loro splendida indipendenza.

A tutti gli altri, a tutti i sinceri ed onesti studiosi, a tutti i solitarî pensatori, a tutti gli appassionati e disinteressati amatori del vero e del bello, vada semplice e dimesso, affettuoso e cordiale, con questo libro, il saluto e l'augurio di

Mario Pilo.

Cittiglio (Lago Maggiore), 23 agosto 1903.

Prologo

—

L'Arte dei Suoni.

1. — Intitolo " Psicologia musicale ,, questo lavoro, anzichè " Estetica musicale ,, o " La musica ,, semplicemente, per annunciarne subito in modo preciso la natura e indicarne con esattezza i confini. " La musica ,,, titolo ch' io diedi alla prima e più sommaria edizione, la spagnuola, di questo volume, era un titolo troppo vago, che poteva anche lasciar supporre che si trattasse di un libro di teoria tecnica sull'arte dei suoni, o d'uno studio di qualsivoglia diversa natura intorno a questo argomento, come ogni altro, inesauribile nella sua totalità; " Estetica musicale ,, sarebbe un'espressione troppo comprensiva, potendo intendersi per essa un trattato di tutti i problemi estetici, intesi dal punto di vista e nei limiti dell'arte medesima; mentre " Psicologia musicale ,,, invece, dice proprio ciò che questo modesto manuale vuol essere: uno studio della musica sotto l'aspetto della sua varia e vasta efficacia sull'animo nostro, non in quanto arte qualsiasi, ma appunto e solamente in quanto arte dei suoni; uno studio della musica non in

sè, dunque, ma nei suoi effetti psichici; e non negli effetti comuni con le altre arti, ma nei suoi proprî e peculiari, diversi da quelli della mimica e della danza e della poesia, della pittura e della scultura e della architettura: poichè delle condizioni e delle leggi generali del bello, dell'arte e del gusto, io ho già detto quanto sapevo e credevo e potevo nel manuale di " Estetica ,, , uscito dieci anni or sono in questa medesima collezione, e ripubblicato poi altrove in diverse versioni straniere.

Ora, dato questo programma, è ovvio che il primo e pregiudiziale problema da risolvere è proprio quello della natura stessa della musica, in quanto si differenzia, e quindi in certo modo si contrappone, alle altre arti; ossia è il concetto di musica, quello che noi dobbiamo prima di tutto ben fissare e definire: poichè è su questo concetto, che dovrà imperniarsi tutto il successivo discorso, ed è da esso che dipenderà tutto il valore di ciò che siamo per costruire.

Ebbene: per quanto l'affermazione possa parere a prima giunta paradossale, non è in quella che tutti chiamano musica, ma in quella cui quasi tutti negherebbero questo nome, che ne va ricercata la vera, la profonda, la irreduttibile essenza: cioè non nella musica del musicista, o del dilettante, o dell'uomo semplicemente civile ed adulto, e nemmeno, forse, dell'uomo soltanto; ma nella musica dell'uomo più semplice, dell'ignaro, dell'inconscio, del primitivo, del fanciullo, del selvaggio, magari del bruto: nei quali quest'arte si

manifesta, direbbe un chimico, allo stato nascente, nella sua ingenuità senza artificî, nella sua semplicità senza sovrapposizioni, nella sua purità senza miscugli, nella sua nudità senza veli.

« Ogni erba si conosce per lo seme », dice Dante con profonda intuizione del moderno concetto genetico ed evolutivo; ed ogni fenomeno psichico, e quindi anche estetico, meglio si conosce, si determina, si chiarisce, nella sua natura intima, nella sua essenza irreduttibile, nel suo nócciolo fondamentale, studiandolo nelle sue prime e rudimentali manifestazioni, nei suoi inizî più schematici, nelle sue forme più povere e quindi più semplici, non meditate, non volute, non studiate, non elaborate.

E poichè il gusto, cioè la capacità di sentire il bello, così sonoro come motorio o plastico o cromatico, non è diverso se non in grado dall'arte, cioè dalla capacità di sentirlo così intensamente, da provare l'irresistibile bisogno di rifarlo dentro di sè e di comunicarne la gioia ai vicini e ai lontani nello spazio e nel tempo, dopo d'averlo assimilato e improntato di sè medesimi; così noi qui non faremo distinzioni sottili e superflue, ma rammenteremo in brevi cenni al lettore ciò che si sa delle prime manifestazioni musicali, passive ed attive, negli animali, poi nei selvaggi, poi nei bambini, per trarne in ultimo un chiaro e semplice e sicuro concetto di ciò che sia veramente la musica, e di che posto le competa nella classificazione delle arti.

Con questo avremo poste le basi alle discus-

sioni successive circa le sempre più alte e complesse potenze della musica più evoluta ed elaborata sulle anime più educate e mature, circa le sue attitudini a interessare non solo direttamente il senso dell'udito, ma anche, indirettamente, a suggestionare ciascuno degli altri; e poi, ancora, circa i suoi poteri più umanamente psicologici, di produrre stati emotivi generici o determinati, di destare pensieri musicali od estranei alla musica, di suscitar sogni ed aspirazioni ed estasi spazianti pei campi sconfinati dell'ideale; e in ultimo, circa la musica ultra-artistica, circa quella ch'io chiamo la prosa musicale, e i cui fini, come quelli della massima parte della prosa verbale, o della prosa architettonica, più che estetici, sono pratici, positivi, applicati alle necessità della vita.

2. — È tra gli artropodi, almeno per quanto se ne sa positivamente a tutt'oggi, che appaiono i primi barlumi di gusto musicale: in alcuni di essi, gl'insetti, assai prima (cioè in ordini e famiglie assai inferiori) che si manifesti il minimo accenno di movimenti soltanto decorativi ed estetici, cioè di danza e di mimica; ed assai prima, pure, che si produca, anzi senza che si produca affatto, alcun tentativo di linguaggio vocale che in qualsiasi modo per quanto oscuro preluda all'umana poesia; negli insetti, dico, riscontriamo già le prime manifestazioni musicali, così strumentali come vocali; e il gusto, soltanto uditivo e passivo, si trova anzi, e sviluppatissimo, prima ancora che negli insetti, nei ragni.

È noto il fatto che essi vengono fuori dai loro nascondigli fin sull'orlo delle tele, ed anche da esse si calano con un filo per ascoltar meglio e più da vicino, se il suono tenue d'un cariglione li sorprenda e li attiri con la sua semplice melodia; famoso e spesso ripetuto ed attribuito pure, per somiglianza di nome, al Beethoven, è l'aneddoto occorso invece al Berthome, e narrato dal Michelet, di quel ragno, primo ed unico ammiratore del precoce musicista, che, quand'esso ancor giovinetto studiava in una stanza remota il violino, s'era tanto invaghito di quei suoni e fatto famigliare con l'essere superiore che glie ne largiva la delizia, da scendere ogni volta dal soffitto fin sul suo braccio, e di là godersi immobile ed estasiato l'udizione monotona e interminabile di migliaia di scale e d'esercizî di pura tecnica.

Altri racconta d'una esperienza assai simile, fatta dalla signorina Rabigot, suonando invece il pianoforte: attratta dai magici accordi, una grossa tegenaria scendendo pel muro s'accostò allo strumento, e la signorina, impaurita, interruppe la melodia; allora, svelta, la tegenaria risalì al suo nascondiglio; ma, ripresa appena la musica, ridiscese; e così più d'una volta, e per più giorni successivi: sicchè, mutatosi poco a poco il ribrezzo in curiosità benevola e ammirativa, la bestiolina potè raggiungere il pianoforte e restarvi così assorta, che le mosche le passeggiavano impunemente vicino, senza che essa si distraesse un istante dal suo rapimento.

3. — Ma torniamo agl'insetti veri e proprî: i grilli,

le cavallette e le cicale sono organicamente tra gl' infimi: pure, il loro gusto non si limita più alla sola e semplice ascoltazione, e già si spinge all'esecuzione di più o meno melodiosi ma senza dubbio, per me, già musicali stridii: dico « già musicali », perchè, se non si comincia di qui, non si trova poi più, razionalmente, un punto preciso e definito di partenza a cui attribuire l'inizio di quella cui si vorrebbe riservar la qualifica di musica vera. Ma di ciò diremo più tardi, a proposito del concetto e della definizione di quest' arte.

La musica, dunque, di questi insetti inferiori, è, almeno per quanto ne sappiamo oggi, puramente istrumentale: istrumentale nel senso, che l'organo che la produce, sebbene facente parte integrale del corpo dell'animaletto, non è però un organo vocale per sè medesimo, cioè una specie di laringe, come in altri insetti più elevati, e come nei vertebrati, in relazione con l'apparato respiratorio.

Si tratta invece, negli acridii, dello sfregamento dei margini delle zampe, che fanno da archetto allo strano violino, sugli orli delle ali, rigide e membranose, che ne rappresentan le corde; nelle locuste e nei grilli, cari ai poeti della campagna, come Virgilio, e ai romanzieri del focolare, come Dickens, sono le elitre rugose o seghettate, che si strofinano fra di loro in stridulo ritmo; e nelle cicale, infine, nelle canore cicale sacre ad Euterpe e simbolo ai Greci di tutta l'arte dei suoni, è una complicata cavità addominale, una specie

di cembalo e di fisarmonica insieme, quella che ne traduce l'ebbrezza di sole e d'amore in semplici forme di musica.

E dico musica non per metafora nè per similitudine solamente, ma intendendo di dare valore scientifico alla parola: perchè, se è ben vero che i maschi soltanto sono dotati del privilegio del canto, non è però esatto che esso non serva se non di richiamo e di seduzione verso le femmine mute; anche fuori della stagione delle nozze, infatti, questi *Meistersinger* del chiaro di luna o del solleone abbagliante ripetono per sè stessi, per puro sfogo individuale e per disinteressato diletto egotistico, le loro strofe giulive.

Inoltre, se nel grillo, ad esempio, l'acuto *cri-cri* è monotono e poco variato, nella cicala il frinire è fatto di strofe regolari che cominciano con un attacco brusco ed energico, salgono in crescendi, che quasi direi rossiniani, e si vanno poi smorzando gradatamente, con un effetto cui non si può negare un certo carattere estetico; spesso, poi, verso il tramonto, sbalordito dalla luce e dall'arsura del giorno, l'insetto sopprime gl'intervalli, e il suo canto diventa continuo, a onde di alti e di bassi, quasi ad esprimere un fluttuare confuso di sensazioni e d'immagini succedentisi e accavallantisi per legge d'inerzia nervosa.

Tutto ciò era ben ritenuto per arte nella divina Ellade antica, che pure d'arte se n'intendeva: e i poeti si davano vanto paragonandosi al povero insetto, e Anacreonte gli dedicava una delle sue odi più belle, e correva pel popolo la

leggenda della gara lirica d'Aristone ed Eunomo, in cui la vittoria rimase a quest'ultimo, benchè nell'impeto della creazione tumultuosa gli si fosse spezzata alla cetra una corda, per esser venuta sollecita a surrugarvela una cicala!

4. — Meno ritmiche e men musicali, almeno pel nostro orecchio, ed anche meno studiati sotto questo punto di vista dai zoopsicologi e dai naturalisti, sono i nasali ronzii, i sibili acuti, le sorde mormorazioni dei ditteri e degl'imenotteri, come le zanzare e le mosche, le api ed i calabroni, insetti superiori e più perfetti fisicamente e psichicamente, e meno remoti da noi anche in questo, che il suono che emettono non è strumentale soltanto, e dovuto alla rapidissima vibrazione delle ali, ma anche vocale, cioè prodotto pure da un apparato quasi laringeo, da membrane tese presso gli orifizî delle trachee, e funzionanti appunto come le nostre corde vocali: le ricerche e gli esperimenti condotti con rigore scientifico e con genialità d'artista dal Landois, non lasciano dubbî in proposito. Quello che è dubbio, stavolta, è il significato di quelle voci: hanno uno scopo pratico e di natura protettiva, o sono anche puramente voluttuarie ed estetiche? Per le mosche, le quali con tali monotoni cori accompagnano quelle strane quadriglie che tutti noi osservammo e seguimmo sul nostro capo, con occhio rapito, fin dai banchi delle prime scolette, ci sarebbe davvero da credere alla seconda proposizione.

Ricordate la bella pagina di Bernardin de Saint-Pierre su questa curiosità del regno animale?

« Io mi sono spesso arrestato », racconta l'insigne poeta-naturalista, « a contemplare con gioia le mosche, dopo la pioggia, danzanti in giro delle specie di lancieri: divise in quadriglie, esse si elevano, scendono, girano, s'intrecciano senza confondersi; i corpi di ballo dei nostri teatri non fanno nulla di più complicato nè di più grazioso: sembra che queste figlie dell'aria siano nate per danzare; esse fan pure udire, tra le figure del loro *cotillon*, delle specie di canti: le loro gole non sono canore come quelle dei passeracei; ma i lor corsaletti, percorsi d'aeree trachee, lo sono, e le loro ali, sferzando l'aria, ne traggono murmuri melodiosi ».

Musica, dunque, e danza insieme, stavolta: è un'arte nuova, che viene a prendere posto accanto alla sorella maggiore, fin da quando questa balbetta appena le prime voci. Teniamone nota, chè avremo a giovarcene fra non molto.

5. — E passiamo senz'altro agli animali superiori, ai vertebrati. Anche tra i pesci, proverbialmente muti, non mancan le specie che « quando amore spira » lo « van significando » con mugolii melodiosi; a gola spiegata, se non con ricchezza di modulazioni, trillano invece o gorgogliano in coro le loro gutturali mandolinate i batraci dalle paludi, acquattati fra le cannucce e le alghe, sotto le stelle tacite e pie; salendo ancora un gradino, ecco tra i rettili intanto gli ofidii, anche i più formidabili e velenosi come il serpente a sonagli o la vipera dagli occhiali, che si lasciano affascinare e rendere docili e innocui dal suono d'un

flauto; poi i saurî, ramarri e lucertole, che fanno sottili distinzioni fra strumento e strumento, fra motivo e motivo, e agli uni prestano un'attenzione piena d'abbandono e d'incantamento, ad altri rimangono indifferenti, per altri ancora si danno, disgustati, alla fuga: una lucertola studiata dal Fétis, per esempio, mostrava una particolare predilezione per l'adagio in *fa* e pel quartetto in *do* di Wolfango Mozart; infine le pigre e cornee testuggini e i loricati e formidabili coccodrilli, cui pure certe arie, suonate o persino cantate, riescono facilmente a sedurre, e che, innamorati, si abbandonano anch'essi allo sfogo del canto, a romanze patetiche certo nell'intenzione, se pure non modulate squisitamente pel nostro orecchio difficile e schizzinoso.

6. — Gli autotermi, uccelli e mammiferi, costituiscono, com'è noto, due classi, piuttosto che successive, parallele ed equivalenti: e sebbene in fatto di musica siano generalmente ritenuti e magnificati come d'assai superiori gli uccelli, non bisogna dimenticare che quasi tutti i mammiferi, come dimostrano le suggestive esperienze ripetute con varî strumenti nei giardini e nei parchi zoologici di varie capitali d'Europa e segnatamente di Parigi e di Londra, anche non sapendo cantare o suonare, gustano a modo loro, e qualcuno anche un po' a modo nostro, il suono ed il canto.

« Quando squilla la tromba, il cavallo nitrisce », dice il Libro di Giobbe: esso ama infatti gli ottoni a preferenza dei legni, e gli strumenti a fiato

meglio di quelli a corda; sperimentando su molti ad un tempo in una grande scuderia, il Guénon li vide, alle prime note d'una melodia elementare, volgersi tutti a prestarle attenzione; e la gran maggioranza rimaner poi immobili ad ascoltare fino alla fine, con tale effetto di commozione.... da muovere anche i più ignobili visceri addominali; effetto spoetizzante, forse, per l'esteta metafisico, ma singolarmente istruttivo pel critico naturalista.

Così, anche le stupide pecore, le argute capre, le snelle antilopi, gli agili daini parvero assorti, durante altri simili esperimenti, come in un'estasi attonita; qualche elefante si mise a dondolar la proboscide in ritmo alle arie patetiche, sovreccitandosi ed emettendo barriti minacciosi per le marziali, e montando addirittura in furore alle magiche note del " *Ça ira* „; un orso andava al passo in cadenza, grave e impacciato come un coscritto, al suon d'una marcia, ascoltava intento, quasi tenendo il fiato, certe variazioni e fiorettature al violino, s'irritava impaziente alle stecche intercalatevi apposta dal suonatore; i leoni apparivano addirittura ammaliati dal canto, e qualcuno pareva battere il tempo alla musica strumentale, snodando in cadenza la coda, o segnando le arsi col ciuffo che ne adorna la punta; ad un lupo, la musica dava brividi e orripilazioni, inducendolo a manifestare con ringhî e con urli la commozione feroce; ed un giovine cane, alle note lente e gravi assumeva un atteggiamento quanto mai comico di languore, mentre alle brusche ed

acute pareva associarsi con ululi e con latrati furiosi.

Non mancano, del resto, mammiferi che cantino e suonino anche spontaneamente: canticchiano, per esempio, e non senza qualche varietà e vaghezza di note, le famigliole nidificanti dei topi; e cantano assolutamente da musiciste, sia pur principianti, parecchie scimmie: alcune, sottoposte ai soliti esperimenti, manifestarono uno stupore o un'irrequietezza singolarissimi, dando addirittura in ismanie all'udizione d'accordi sbagliati; esploratori e naturalisti, unanimi, descrivon le strane bande di cimpanzé, da venti a cinquanta, intente a percuotere insieme, ritmicamente, con le mani e magari coi piedi, talvolta munite di bacchette, rozzi tamburi di legni cavi, come farebbero con delizia anche molti dei nostri fanciulli; ed il Brehm discorre non senza ammirazione del gibbone da lui udito cantare a Londra, spontaneamente, e senza che alcuno gli avesse insegnato quell'esercizio: la povera bestia spaesata cominciava dal tono fondamentale del *do*, e saliva per semitoni un'intiera ottava, percorrendo con limpida voce tutta la gamma cromatica, facendo precedere il *do* primitivo a ciascuna nota seguente; e man mano che andava salendo, aumentava gradatamente gl' intervalli, mentre poi li stringeva, accelerando uniformemente il tempo nel ridiscender la scala; e terminava in ultimo la sua strofe, come certi contadini i ritornelli giulivi nei canti della vendemmia, con un grido alto e penetrante d'allegria, lanciato nell'aria a pieni polmoni.

7. — Ma, l'ho già detto, sono gli uccelli, e quasi essi soli, che godono larga e meritata fama di precursori, ed emuli quasi dell'uomo, nella passione del canto.

Come negl'insetti, che tra i non vertebrati occupan quasi il medesimo posto, fisicamente e psichicamente, degli uccelli tra i vertebrati, questi cantano sopratutto all'età e nella stagion degli amori, ma non in questa soltanto; e quanto più basso è il posto occupato da ciascun ordine della classe, tanto più spesso i suoi componenti confondono in una sola manifestazione complessa il canto, la danza, la mimica: quasi l'imperfezione in essi di ciascun'arte li costringesse a servirsi di tutte, nel vano conato d'esprimer l'esuberanza del loro semplice sì, ma tanto più intenso struggimento d'amore.

I galli di montagna (ne parla a lungo il Richet nel suo studio " *L'Amour* ,,) danzano spesso, in parecchi, cantando come meglio possono e sanno, davanti, o meglio d'intorno, alle loro femmine, spiegando a ventaglio la coda e le ali, profondendosi in riverenze come fanno, del resto, anche i colombi e le tortore, ma esagerando man mano, come colti da frenesie epilettoidi, e la mimica e la rettorica, fino a tal parossismo da stramazzare infine estenuati; e similmente fan pure i ricchi fagiani dorati e le superbe paradisée, con mostre, con danze e con strepiti così forsennati, che in quei momenti d'accesso si può avvicinarsi ad essi fino a toccarli ed impadronirsene.

Per puro e disinteressato piacere estetico, in-

vece, s'inebbriava di chiasso e di movimento il papagallo delle Molucche, posseduto e descritto dal Mantegazza nelle sue “ Estasi umane „: erano scale di fischi, di trilli, di gemiti, di gorgogliamenti, intercalati di verbi e di nomi e d'interiezioni umane, infinitamente varî, bizzarramente accompagnati dal più istancabile acrobatismo: il piccolo *clown* tutto rosso e verde si spenzolava per gli artigli col capo all'ingiù, faceva l'altalena, le capriole e le giravolte, ballava e si molleggiava, s'acquattava e scattava eretto, apriva e chiudeva a vicenda le ali, sempre in cadenza e in accordo col suono della sua voce.

E il gaio e vario e frivolo e irrequieto popolo dei passeracei, dalla garrula rondine e dal monotono succiacapre, alla soave capinera, al patetico merlo, al tordo solenne, allo squillante fringuello, all' esotico poliglotto, al celestiale usignuolo?

C'è chi, furente di gelosia, s'impegna in gare disperate coi suoi rivali per vincer la concorrenza con la dolcezza e la maestria del bel canto, e chi studia, come al conservatorio, i suoi classici e cerca imitarli plagiandoli smaccatamente o variandoli con onesto e nobile orgoglio; c'è chi fa del canto uno svago leggero da dilettante, e chi ne fa una passione frenetica fino a morirne di schianto per sfinimento nervoso; c'è chi canticchia immobile sottovoce, e chi grida a gola spiegata, dimenandosi e dondolando; e c'è chi per cantare si slancia a volo, via per l'azzurro infinito, quasi che all'arte sua tenesse angusta e men degna la

terra, e chi non canta che nel mistero silente e nella stellata divinità della notte; c'è chi, come il mimo poliglotto d'America, emulo vittorioso della nostra calandra, fa della musica imitativa, e realista, inserendo nelle sue strofe armoniose i versi e le note, i suoni e gli strepiti dell'universo fisico e biologico che lo circonda, i canti degli altri uccelli, i latrati, i bramiti, i mugghî, i miagolii, gli ululi delle fiere, il gracidar delle rane, il sibilo dei serpenti, il ronzio degl'insetti, lo stormir delle fronde, il mormorio del ruscello, lo scroscio della cascata, il rombo della bufera, il crepitar della grandine; e c'è chi fa, come il dolce usignolo, dell'arte di creazione, dell'arte di sogno, dell'arte puramente soggettiva, tanto più affascinante quanto più astratta dalla realtà.

Eppure non mancano critici e musicisti, i quali negano agli animali in generale, e agli uccelli in particolare, che il loro canto abbia nulla di musicale! Sono, buono o malgrado loro, dei metafisici in ritardo, che credono ancora, dopo mezzo secolo d'evoluzionismo, che la musica, anzi tutta l'arte, anzi tutta la vita psichica, siano un privilegio dell'uomo, un afflato divino infuso dal creatore nell'unica creatura da lui plasmata ad immagine propria, perchè regnasse e spadroneggiasse su tutte le altre, spregiandole e misconoscendole.

A questa brava gente mi limito a dedicare, invece di lunghi e vani sillogismi scientifici e filosofici, la pagina meravigliosa con cui Gabriele d'Annunzio, rifacendone un'altra men bella del

Maupassant, ha saputo esprimere ne " L'Innocente „ quest' alto fenomeno d'arte preumana:

« L'usignuolo cantava. Da prima fu uno scoppio di giubilo melodioso, un getto di trilli facili che caddero nell'aria con un suono di perle rimbalzanti su per i vetri di un'armonica. Successe una pausa. Un gorgheggio si levò, agilissimo, prolungato straordinariamente come per una prova di forza, per un impeto di baldanza, per una sfida a un rivale sconosciuto. Una seconda pausa. Un tema di tre note, con un sentimento interrogativo, passò per una catena di variazioni leggère, ripetendo la piccola domanda cinque o sei volte, modulato come su un tenue flauto di canne, su una fistula pastorale. Una terza pausa. Il canto divenne elegiaco, si volse in un tono minore, si addolcì come un sospiro, si affievolì come un gemito, espresse la tristezza di un amante solitario, un desio accorato, un' attesa vana; gittò un richiamo finale, improvviso, acuto come un grido d'angoscia; si spense. Un'altra pausa, più grave. Si udì allora un accento nuovo, che non parea uscire dalla stessa gola, tanto era umile, timido, flebile, tanto somigliava al pigolio delli uccelli appena nati, al cinguettio d'una passeretta; poi, con una volubilità mirabile, quell'accento ingenuo si mutò in una progressione di note sempre più rapide che brillarono in volate di trilli, vibrarono in gorgheggi nitidi, si piegarono in passaggi arditissimi, sminuirono, crebbero, attinsero le altezze soprane. Il cantore s'inebriava del suo canto. Con pause così brevi che le note quasi non finivano

di spegnersi, effondeva la sua ebrietà in una melodia sempre varia, appassionata e dolce, sommessa e squillante, leggera e grave, e interrotta ora da gemiti fiochi, da implorazioni lamentevoli, ora da improvvisi impeti lirici, da invocazioni supreme. Pareva che anche il giardino ascoltasse, che il cielo s'inchinasse su l'albero venerando, dalla cui cima un poeta, invisibile, versava tali flutti di poesia. La selva dei fiori aveva un respiro profondo ma tacito. Qualche bagliore giallo s'indugiava nella zona occidentale; e quell'ultimo sguardo del giorno era triste, quasi lugubre».

8. — È, dunque, perfettamente legittimo, almeno in fatto di musica, parlare subito dopo che del mimo e dell'usignuolo, dell'uomo selvaggio e fanciullo: essi non sanno fare niente di più nè di meglio, benchè siano in potenza, *in fieri*, esseri capaci di evoluzione ben ulteriore e ben superiore. Primitivi al medesimo grado, l'uno a capo dello sviluppo filogenetico, l'altro all'inizio del divenire ontogenetico, dell'uomo civile ed adulto, il selvaggio e il fanciullo non possono dirsi psichicamente nè superiori nè inferiori l'uno all'altro, ma paralleli e rappresentanti del pari due serie equivalenti di tratti d'unione fra i più perfetti animali e l'uomo nel senso ultimo ed integrale della parola.

Non è dunque per ragioni gerarchiche, ma solamente per necessità materiali di suddivisioni negli argomenti di studio, che dirò qui prima della musica esostorica, poi di quella infantile: ad ugual titolo, tranne che per i germi eredi-

tarî che sono in potenza, latenti, nell' anima del fanciullo, potrei fare precisamente l'inverso.

Ai gradi infimi della civiltà, dice il Grosse nel suo magnifico libro sugl'inizî dell'arte, la musica è sempre indissolubilmente legata alla danza ed alla poesia: la danza non è conosciuta nè concepita dai popoli primitivi, se non come un effetto bio-meccanico, quasi direi, della musica; nè, viceversa, essi cantano mai, senza insieme ballare; e la lingua dei Botocudos non ha che un vocabolo per i due fatti, anzi, aggiungo io, anche il greco e il latino hanno per essi qualche radice comune. Così, il dramma antichissimo è coro, pantomina, ballo, poesia, orchestra tutto in un tempo, come, del resto, l'opera teatrale moderna: ciò va notato, perchè ci sarà più tardi argomento a provare la superiorità, vale a dire l'ulteriorità, della musica pura ed autonoma, libera di verbalismi, di gesti, di scene, di aiuti estrinseci all'essere suo, in confronto con quel reliquato del primitivo confusionismo, del caos artistico, ch'è oggi ancora lo spettacolo melodrammatico.

Così pure, è lirica, cioè musicale, la più antica poesia, come lo è la più rozza, la più selvaggia, australiana, eschimese, ottentotta o fuegiana che sia: e, si noti, in principio la parola è piuttosto un veicolo, un mezzo, un sussidio della musica, anzichè questa un accompagnamento, una decorazione, un rinforzo di quella: sicchè si può dire, con la certezza di dire il giusto, che nella storia estetica della specie umana, come in quella dei tipi e delle classi animali, la musica è la matrice

delle due arti sorelle, la mimica e la parola, le quali ne nascono quasi per gemmazione, e solo assai tardi se ne distaccano per esistere, vivere e fiorire anche sole ed indipendenti.

9. — Non bisogna infatti dimenticare, che, come l'idiota, come il microcefalo nostro, che lo sono appunto per degenerazione, per atavismo, il selvaggio infimo è quasi afasico, ossia non possiede, come favella, che pochi vocaboli monosillabici, inarticolati, interiezioni, onomatopee, balbettamenti, il cui valore e il cui senso è tutto, o quasi, nel tono, nell'accento, nell'intensità con cui son pronunciati, e nulla, o quasi, nelle vocali e nelle consonanti di cui si compone. Eppure quest'uomo, se pure uomo e non bruto può dirsi, quest'uomo che ancora non parla, e sopratutto non parla certo in modo da far sospettare neppure lontanamente l'arte futura della parola, quest'uomo che non danza e non gestisce se non eccitato dai proprî gridi e dai proprî strepiti, è già in questi ritmici strepiti e in questi gridi monotoni, non diretti ad altro, assai spesso, che a divertirsene od a stordirsi, un dilettante di musica: del valore, s'intende, del buon gibbone solfeggiatore del *Zoological Garden* di Londra, o dei cimpanzé tamburini delle foreste della Guinea, di cui dicevamo poc' anzi.

Solo più tardi, in selvaggi già un po' meno... selvaggi, musica, danza e poesia, cresciute e maturate fino a parere coetanee, giungono a costituire quell'unità naturale di cui parla il Grosse, o meglio quel coerente composto ternario, di cui

solo il crogiuolo della futura civiltà, eminentemente analitica, riuscirà a separare, isolare ed utilizzare staccati e purificati i preziosi elementi.

L'essere stata la propria laringe il primo strumento musicale dell'uomo, e la constatazione del Grosse, che più si retrocede dalla storia alla preistoria od all'esostoria, e più la musica strumentale cede il posto alla vocale, non fa che confermare per altra via le nostre idee, perchè gli elementi musicali della voce umana sono il primo e irreduttibile prodotto della laringe stessa, naturalmente anteriore a qualsiasi parola significativa e a qualsiasi gesto od atto, del pari significativo, che la precorra, che l'accompagni o che la commenti.

10. — In quanto alla teoria spenceriana, che la musica trovi la sua sorgente essenziale nelle cadenze del discorso appassionato, e che il canto non sia che il termine ultimo d'una evoluzione espressiva il cui primo termine sta nella voce commossa, io non la posso accogliere che, tutt'al più, in questo senso: che si tratti d'un discorso così per dire, per estensione di significato: d'un discorso rudimentale, interiettivo, inarticolato, fatto di note più che di lettere, di frasi musicali meglio che di parole logicamente significative. Anzi, anche questo fenomeno ha già il suo sottostrato in un altro più semplice ancora, accertato dal De Wied fra i Mincopî e fra i Botocudos, il canto dei quali non consta che di pochissimi toni, ora alti ora bassi, assai poco melodici, invero (altro che dire non musicale il canto dell'usignuolo!), composti in

nenie senza parole, brevissime, ma ripetute con desolante monotonia lungamente, infinitamente. È soltanto fra gli Australiani, invece, che comincia a verificarsi alla lettera il presupposto del grande filosofo inglese: la loro parola, povera, del resto, e appena confusamente significativa, passa, secondo il Waitz-Gerland, in tutte le circostanze solenni, a una specie di recitativo; ed ogni impressione un po' viva sembra disporli a cantare. La stessa cosa accade fra gli Eschimesi; e negli uni e negli altri, più che nell'armonia, la musica posa nel ritmo, necessario a segnare il passo o la danza, e disciplinato a sua volta, appena si salga un altro gradino nella evoluzione della musica primitiva, dall'Adamo degli strumenti, il timballo, il *tam-tam*, il cui nome stesso ne dice la semplicità di funzione e perciò di struttura.

Va notato, ancora, a confusione dei fanatici dell'arte sociale, i quali vogliono ch'essa sia sempre, fin da principio, e quindi per sua natura, un'emanazione finalista della psiche collettiva ed un mezzo di rinsaldarne l'unità, va notato, dico, che invece essa è spesso, tra i popoli vergini, anche nel campo della musica, una delle prime affermazioni di puro edonismo, uno dei primi conati della personalità che mira a isolarsi, uno dei primi mezzi con cui l'anima umana «sè in sè rigira»: i Boscimani, che posseggono il più semplice degli strumenti melodici, una corda tesa da un arco di legno, passano ore ed ore nella solitudine più perfetta, a trarne fievoli suoni, percettibili appena, soffiandovi sopra con una can-

nuccia di penna; e gli Australiani cantano quasi sempre da soli, e nulla, dice il Grosse, ci autorizza a credere ch'essi sian mossi da alcuna finalità diversa nè superiore all'ingenuo e immediato godimento acustico. L'arte per l'arte, dunque, anzi, la musica per la musica, non pel linguaggio, non per l'espressione, non per la propaganda.

11. — La psicologia musicale del fanciullo non è molto diversa, come già accennavo in principio, da quella del primitivo, che ha nel selvaggio contemporaneo la sua molto istruttiva sopravvivenza. Bernardo Perez, nel suo bel libro sull'educazione intellettuale fin dalla culla, disegna a larghi tratti, in un capitolo apposito, anche la psicologia musicale del piccolo infante: i suoni ritmati gli piacciono già sul finire del primo mese della sua vita: egli ride e garrisce festevolmente quand'ode cantar la sua mamma, e persino esprime già la sua gioia con mormorii dolci, direi quasi con pigolii vagamente musicali, quando lo si festeggia con lieti vocii; e sul finir del secondo, già ascolta con attenzione le note del pianoforte, e le acclama con grida e gesticolazioni e sgambettamenti, che certo non sono ancora nè canti, nè pantomime, nè danze, ma che ne rivelano appunto l'origine affatto riflessa, automatica, edonica.

Giova osservare, che allora è proprio la musica, anche nel canto, la sola che lo diverte, e non la parola, che anzi, se non cantata, lo lascia inerte ed indifferente, come cosa che non ha per lui nè bellezza nè valore; e del suono stesso, l'intensità ed il ritmo, non l'altezza nè il timbro, che forse

ancora non percepisce: il cucchiaio battuto regolarmente sull'orlo del piatto, non vale meno per lui dell'agile dito di Ketten sulla tastiera canora: siamo, insomma, ancora al *tam-tam* del selvaggio.

Il godimento della melodia, della successione dei toni, e del timbro, del carattere differenziale delle voci e degli strumenti, viene più tardi, e rappresenta un passo ulteriore e un grado superiore nello sviluppo del gusto: un nipotino del Perez raggiava di gioia, a sei mesi, udendo cantare le zie, e già preferiva la voce di una, più vibrante e più melodiosa, che assaporava rapito in una completa immobilità, con gli occhi spalancati ed intenti; alla musica strumentale reagiva invece associandovisi, gesticolando, cercando di accompagnarla a suo modo, col batter qualsiasi cosa che avesse tra mano sopra gli oggetti vicini. Ed eccolo dunque inventore a sua volta, inconscio della preistoria dei suoi maggiori, del veramente primissimo fra gli strumenti artificiali di musica. Ma eccolo pur possessore, anche prima, dello strumento naturale, la laringe: i suoi primi fonemi non sono infatti ancora linguaggio, come nol sono negli animali superiori, come nol sono nell'uomo primitivo, nel protantropo, e sono invece già musica: le prime cose ch'egli balbetta, o meglio le prime parole, o meglio i primi accozzi casuali e fantastici di vocali e di consonanti, non significano e non aspirano a significare nessun pensiero: son cicalate, son cantafère, che lo divertono doppiamente, e come azione e come udizione, e quindi come musica, certo estremamente

rudimentale, ma musica, fuori di dubbio, e niente affatto linguaggio.

A dieci mesi, secondo le osservazioni del Preyer, l'infante (si noti: questa parola medesima significa appunto il bambino che ancora non parla) accenna già a ripetere, come taluni uccelletti, i più semplici spunti melodici uditi cantare dagli altri; e distingue, e spesso pure ripete, per natural psittacismo, gli accenti, le cadenze, i toni diversi di voce dei suoi famigliari, manifestando anch'esso quell'ecolalìa ch'è tanto comune, e nei selvaggi esotici, e in quei selvaggi nostrani, quei redivivi progenitori nostri remoti, che sono i degenerati, gl'idioti, gl'impulsivi, gli psicastenici, i folli.

Ma l'orecchio, l'orecchio musicale, la capacità di riconoscere, graduare, classificare astrattamente le note, gustare le altezze diverse dei suoni, non si sviluppa decisamente, di regola, che molto più tardi, fra il quarto od il quinto anno: allora la voce parlata e la voce cantata sono perfettamente distinte, e il linguaggio e la musica seguono già, divergendo dal primo ceppo comune, due vie separate, e che io credo dovrebbero differenziarsi ognor più col maturarsi e innalzarsi delle due arti; e il bambino, distratto dal prevalente bisogno di moto e d'attività, e da quello, non meno intenso, di curiosare, di sapere, d'immaginare, e d'esprimere con la parola, sempre più docile e plastica, ciò che vede, ciò che fa, ciò che intende, ciò che vorrebbe, trascura oramai volentieri il canto vocale ma non verbale, e la musica stru-

mentale pura, troppo vaghi, troppo astratti, troppo insignificanti per lui, o buoni soltanto ad accompagnare i balli ed i giochi mimici e figurati, parlati e drammatizzati, che rappresentano arti già più complesse e più vicine alla vita: la stessa evoluzione, dunque, che poco innanzi vedemmo verificarsi nella psicogenesi etnica.

Ed il fanciullo, anche grandetto, nota il Perez, séguita a preferire la musica cantata, a cui le parole danno un significato artificialmente preciso, significato emozionale ed intellettuale, intendo, a quella soltanto suonata, ch'esso può anche, come puro diletto dell'orecchio, godere, ma quasi non mai sentire nè intendere.

12. — Da tutto quanto precede risulta ben chiaro, mi sembra, che la musica, e tra gli animali, e nell'uomo primitivo, e nel selvaggio che lo rappresenta nel mondo odierno, e nell'infante che ne ricapitola, condensata, l'evoluzione mentale, è la prima a manifestarsi fra tutte le arti; poi, che essa consiste dapprima semplicemente nel ritmo, poi anche nel timbro, ed infine, soltanto infine, pure nella successione e nell'associazione dei toni; poi, che la mimica le s'accompagna quand'essa è bell'e formata, per suggestione motrice esercitata da essa sull'apparato nervoso e quindi sul muscolare; infine, che la parola, la parola vera e significativa, è l'ultima ad allearsele, ed a recarle il sussidio, ma anche lo snaturamento, del proprio eterogeneo valore d'espressione: ciò accade anzi soltanto nell'uomo, e nell'uomo già per lo meno all'inizio di sua civiltà, al momento de-

cisivo di distaccarsi per sempre dall' animalità bruta, d'incominciare, appunto a mezzo della parola, a capitalizzar l'esperienza delle generazioni, e a trarne sempre maggiori frutti di progresso e d'elevamento; e così nel bimbo, il quale non parla, nè canta parole sensate, se non dopo che già da un pezzo usava esprimersi musicalmente, direi, con suoni inarticolati, e poi anche mimicamente, con gesti per comune consenso significativi: la parola, così nella filogenesi come nell'ontogenesi umane, non viene che ultima, e quando la lunga esperienza ha dimostrati insufficienti da prima i suoni, più tardi anche i gesti associàtivi, a esprimere sensazioni, sentimenti e pensieri sempre più numerosi e sempre più complicati.

13. — E, ciò premesso, che cosa è dunque la musica, intendo la musica pura, com'essa è sempre in principio e come tende a ridiventare alla fine di sua evoluzione, e qual'è il posto che le compete nella classificazione delle arti?

Evidentemente, il concetto, e quindi la definizione, di musica, devono essere, in base agli studi relativi alle sue origini ed alle sue forme iniziali, grandemente spostati e allargati, rispetto a quelli più comunemente accolti così tra il volgo come anche tra i musicisti di professione. Ma qui, come in ogni altro ragionamento scientifico, bisogna abbattere le muraglie cinesi e colmare i vuoti fossati che l'uomo ha elevate e scavati per comodo suo fra le espressioni verbali e fra i concetti che in esse si esprimono, e che non si trovano punto nella realtà concreta, nei fenomeni empirici esterni,

dai quali lo spirito nostro li ha tratti semplificandoli e schematizzandoli a fine di farli capire, alla meglio, nei suoi casellarî fittizî.

Senza allargare concetti volgari e definizioni scolastiche, dunque, non solamente infiniti fenomeni di transizione dovrebbero essere esclusi dalle ricerche dei pensatori; ma anche quelli che rimarrebbero nelle tabelle scientifiche, apparirebbero deformati e snaturati dalla recisione arbitraria di tutte le vive propaggini, di tutti i nervi animati che li rannodan fra loro attraverso le vaghe forme intermedie, le anonime sfumature davanti alle quali i timidi e tiepidi amanti del vero si arrestano contrariati e paralizzati. Per me, dunque, è musica qualsiasi suono capace di dare un diletto acustico: nè più, nè meno. E con questo intendo qualsiasi suono da chiunque e in qualunque modo prodotto, da chiunque e in qualunque modo goduto; e intendo qualsiasi diletto acustico, sia da parte dell'essere vivo che lo deve a un agente esteriore organico od inorganico, sia da parte dell'essere vivo che n'è esso stesso l'agente conscio od inconscio, per gli altri e per sè, o per sè solamente; ed intendo qualsiasi diletto acustico, prima di tutto e sopratutto sensorio specifico, e poi, secondariamente ed eventualmente, simpatico con gli altri sensi, cioè capace di suscitar sensazioni diverse concomitanti per associazione nervosa, ottiche, tattili, muscolari, viscerali, e via dicendo, od anche, e più, e meglio, psichismi più elevati e complicati, emozioni, pensieri, estasi.

E so, che non solo qualsiasi fenomeno comu-

nemente riconosciuto per musicale rientra e trova il suo posto esatto e la sua classificazione gerarchica in questa mia larga e radicale definizione, ma che vi si possono alfine collocare del pari, al luogo ed al grado che loro logicamente competono, moltissimi fatti, che, negato che siano musicali, non io solamente, ma niuno al mondo, saprebbe dir chiaro che cosa mai abbiano ad essere. E ne darò esempî abbondanti più oltre, qua e là, nel corso di tutto il lavoro.

14. — Rimane ora l'altro problema, quello del posto che spetta alla musica, così intesa, nel quadro delle belle arti.

Platone, nella sua utopistica " Repubblica ",, fra molti lampi di vera genialità e fra molte aberrazioni di vuota e parolaja filosofia, ha pure abbozzato un vago rudimento di classificazione delle arti, in cui, bisogna ben convenirne, si trova il germe fecondo di quanto di meglio se n'è poi architettato più tardi. La pittura, in cui il « divino » ateniese comprende tutte le arti grafiche e plastiche unite in un fascio, vi è contrapposta alla musica, intesa da lui come l'insieme della drammatica e della mimica, dell'epica rapsodica, della lirica e della danza corale, come la quiete si contrappone al moto, lo spazio al tempo, la funzione visiva all'acustica.

Più tardi, un discepolo d'Aristotile (il quale maestro, a sua volta, era uscito dalla scuola del grande idealista), cioè un Lucio o Lucilio da Tarra, ripiglia l'antica idea ancor nebulosa ed embrionale, e la sviluppa e completa in quella sua

classificazione delle arti, la quale ci resta oggi purtroppo unico monumento della sua lucida intelligenza, e che il Westphal proclama la più perfetta che mai si dettasse.

Vi si conservano, come base fondamentale, le due categorie di Platone, ma se ne chiarisce e precisa il valore: di statica, formale, spaziale, simmetrica, per la prima; e di dinamica, ritmica, temporale, armonica, per la seconda; questa, produttrice di opere che non sono oggetti, ma fatti (suoni, gesti, parole), e quindi fugaci e non fissabili che con segni convenzionali estranei all'indole loro (scrittura), i quali perciò richiedono poi un nuovo lavoro d'interpretazione e di traduzione, quasi anzi una nuova creazione, da parte di chi dovrà leggerle, rappresentarle, eseguirle (*); quella, invece, produttrice di opere d'arte che sono oggetti reali e permanenti (edifizî, statue, quadri), e che quindi non hanno d'uopo di nuovi e successivi collaboratori.

Di più, in questa antica ed ora rinnovellata classificazione luciliana, vien suddivisa assai genialmente ciascuna categoria d'arti in tre ordini, che si susseguono paralleli nelle due serie: l'architettura e la musica, appunto, formanti la coppia

(*) Oggi, invero, noi possediamo nel fonografo e nel cinematografo i mezzi, che san del prodigio, di fissare e riprodurre meccanicamente, sebbene in modo ancora incompleto e imperfetto, anche le labili creazioni immediate di queste tre arti.

delle arti primitive e genitrici, soggettive e indefinite, e perciò suggestive e simboliche; la scoltura e la mimica (in cui si comprende la danza) vengono poi, ciascheduna nella sua serie, oggettive e concrete, e perciò descrittive e rappresentative, a formare la coppia intermedia, così in ordine di figliazione come in linea d'elevazione espressiva; nascono ultime delle due serie, da un lato la pittura, dall'altro la letteratura, che, più mature e perfette, riassumono in sè, giunte al grado supremo di loro sviluppo, tutte le potenze e tutte le virtù delle altre, e che sono insieme soggettive e oggettive, descrittive e suggestive, rappresentative ed evocative.

15. — Bisogna ch'io avverta subito, qui, che non son certo queste le precise e testuali parole di Lucilio da Tarra su questo argomento; e che anzi nemmeno è questo, in modo assoluto, l'ordine in cui egli dispone le singole arti nelle due serie: son io, che assimilandomi l'opera sua, ed adattandola pure alle più estese cognizioni del tempo nostro sui primi vagiti d'ogni arte, son giunto al nitido schema che ho qui presentato, e che già figurava nelle diverse edizioni della mia " Estetica ,,: perchè essa risponde meglio d'ogni altra, a mio parere, ai criterî odierni di classificazione scientifica, i quali la vogliono gerarchica, genetica, evolutiva.

Anche lo Schasler, infatti, in Germania, e quasi contemporaneamente a me, o ben poco più tardi, e per vie diversissime, anzi un po' metafisiche e nebulose com'è nell'indole intellettuale del genio

teutonico, arrivava a questa identica mia ultima redazione della classificazione di Lucio da Tarra.

Così, dunque, assodato il posto della musica, preordinato a quelli delle arti cinematiche e temporali, a noi rimane aperta e rischiarata la via alla risoluzione di tutti i maggiori problemi relativi all'arte dei suoni: è dessa un'arte puramente e semplicemente decorativa, ornamentale, voluttuaria, o tutt'al più capace d'accentuare, di colorire, d'avvalorare il gesto e la parola, oppure è anche da sè e per sè sola un'arte rappresentativa, un'arte espressiva? E, dato che sia tale, lo è solo di sensazioni e d'immagini sonore, o, indirettamente, anche di sensazioni e d'immagini visive, muscolari, viscerali, e insomma di tutti i sensi esterni ed interni? E, se anche dei sensi interni, è capace, sempre da sola s'intende, di suscitare per mezzo loro, o comunque altrimenti, le emozioni, i pensieri, le divinazioni trascendenti che possono esservi connessi? In altri termini, esiste, scientificamente, una musica puramente istrumentale, o almeno senza parole comunque associate con essa, che meriti il nome di descrittiva, di emozionale, d'intellettuale, d'ideale? E infine: data la risposta affermativa a tutte queste domande, c'è una categoria di fenomeni psichici che la musica sia capace di esprimere meglio di ogni altra arte? E se c'è, qual'è? Poichè, se una ve n'è realmente, l'esprimerla costituisce il còmpito specifico, la virtù peculiare della musica, la quale diventa il vero, il solo linguaggio di essa, la sua voce, la sua rivelatrice privilegiata.

Ed ecco il perchè di questo libro, ecco il suo piano, ecco la traccia ordinata di quanto esso si propone di esporre e discutere nei capitoli successivi.

Parte I

La Musica e il Senso.

1. — Alla domanda se la musica sia un'arte puramente e semplicemente decorativa, ornamentale, voluttuaria, molti rispondono, senza esitare, di sì; e soggiungono che l'opinione di altri, che invece ne fanno il naturale linguaggio del sentimento, è fondata sur un equivoco: la musica nuda e pura non è mai sentimentale, per loro, e solo essa è capace d'assimilarsi, di far proprio il sentimento che è nelle parole che l'accompagnano nelle canzoni, negl'inni, nei melodrammi, o tutt'al più di rimescolare e mettere in evidenza gli stati emotivi già preesistenti e sonnecchianti nell'animo nostro. Per sè sola, la musica non è, nell'opinione di questi scettici, se non *un art d'agrément*, un trastullo acustico, un caleidoscopio dell'orecchio, un arabesco sonoro, un fuoco d'artifizio uditivo, senz'altro valore psicologico, se non quello che gli venga conferito da circostanze esterne od interne all'uomo che l'ode, ma in ogni modo eterogenee alla musica stessa.

Da parte nostra, noi, senza alcun preconcetto, prima di chiederci se la musica sia sempre l'arte povera, limitata, inespressiva, che costoro pretendono, cominceremo a studiare se, contro l'opinione dei sentimentalisti ad oltranza, non lo sia qualche volta.

Quello spirito squilibrato e bizzarro, ma certamente originale e personalissimo, e in ogni modo singolarmente vario e versatile, ch'è Giovanni Giuseppe Gizzi, nel suo libro sul fondamento dell'estetica, afferma che questo fondamento si trova per ogni arte, e quindi anche per la musica, nell'emozione che le opere di ciascuna possono suscitare nell'animo nostro: e che quindi non sono musica i suoni che non ci commovano: altro è il sentimento del bello, egli dice, altro è la sensazione piacevole; nè mai potrà in questa consistere il bello, come molti affermano.

Tra questi molti sono anch'io, che infatti ritengo, in musica come in pittura, in architettura come in poesia, il bello consistere proprio prima di tutto e sopra ogni cosa nella sensazione piacevole, e, quando è solo, costituire appunto il bello sensoriale, il bello più semplice e primitivo; il quale poi, associandosi all'emozione, sale d'un grado e diventa bello sentimentale; associandosi al pensiero sale d'un altro grado, e diventa bello intellettuale; associandosi alla più alta astrazione, sale l'ultimo grado, e diventa bello ideale.

Del resto, poco oltre, il Gizzi stesso confessa ben essere vero che il termine ultimo (io direi anzi primo, iniziale, fondamentale, irriduttibile,

l'atomo estetico, insomma), cui si giunge nell'analisi del bello, sia la sensazione; ma errerebbe, secondo lui, chi volesse ritenerla fondamento dell'estetica, non altrimenti che chi volesse ritenere, per esempio, base di un corpo inorganico l'atomo e non la molecola, e la molecola, non la cellula, base di un organismo. Nel nostro io, una volta fatta ricordo, la sensazione, pur non cambiando natura, produce nel ridestarsi fenomeni diversi da quelli di quando fu percepita la prima volta, alla stessa guisa dell'atomo o della molecola, che nella molecola o nella cellula rispettivamente manifestano proprietà differenti da quelle proprie del loro stato libero.

Alle quali obbiezioni rispondo, che se anche per il ricordo la sensazione estetica si facesse sempre sentimento, ciò non toglierebbe che la sensazione prima, quantunque non ancora sentimentale, fosse già estetica, e quindi, anzi proprio per ciò, fondamento dell'estetica stessa; e che, d'altra parte, non sempre, e solo per circostanze speciali ed estrinseche, la memoria colorisce e riscalda di sentimento il ricordo di fatti in origine puramente e semplicemente sensorii.

Ma una migliore e più preziosa implicita confessione la fa il Gizzi due pagine appresso, dicendo che il fanciullo ad una dolce melodia s'addormenta (sempre? domando io: e quando invece mostra gustarla mettendosi a saltare e ballare?), ed il contadino rimane stupito, anteponendo ad una musica di Meyerbeer, di Rossini o di Wagner le sue canzoni rurali, e ad un valzer di Strauss

il suo saltarello; e soggiungendo che in essi le onde sonore non destano commozione, perchè ad essi manca il sentimento del bello. Qui c'è l'implicita confessione, dicevo, del fatto da me già asserito e dimostrato, che al sentimento del bello, anche in musica, precede il senso del bello, e che anche questo è già estetico: poichè, dato e non concesso che l'uomo incolto e il fanciullo non siano commovibili dalla musica, eppure ci si divertano acusticamente, noi siamo già senza dubbio nel territorio estetico: o, se no, dove saremmo invece? Gustare una musica, come gustare un quadro, siano del Palestrina o del Vinci, o siano del primo venuto, non sono dunque sempre e del pari fenomeni estetici, sebbene di diverso grado?

Così il Gizzi sembra esser tra quelli che ritengono sola degna del nome di musica quella umana, artificiale, subordinata a leggi scientificamente codificate, imparata a scuola, studiata sulle carte e sugli strumenti: lo stesso canto dell'usignuolo, per lui come per l'autore della "*Psychologie du musicien*", Lionel Dauriac, che dovrò spesso citare nel corso di questo lavoro, non ha nulla di musicale: analizzato severamente, non lo si trova capace di generare altro se non una piacevole sensazione dell'organo dell'udito; la commozione che insorge talvolta ascoltandolo, non è destata che per estrinseca associazione d'idee.

Può darsi, rispondo, che sia infatti così, per qualche ascoltatore e in determinate circostanze, per ciò che riguarda il sentimento; ma non è sempre vero, anzi non lo è più spesso che per

qualsiasi melodia senza parole creata dall'uomo. Se non che, ripeto qui pure, dato anche che fosse, ciò nulla dimostrerebbe: ammesso che il canto dell'usignuolo diletti l'orecchio, per questo solo esso è per noi musicale e perciò estetico. Per noi estetisti moderni, dico, e anche per molti grandi musicisti passati e presenti: non ha il colossale Beethoven condotti ad interloquire non l'usignuolo soltanto, ma pure la quaglia ed il cuculo nell'incantevole *adagio* della Sinfonia Pastorale? E non hanno e il Liszt e lo Schumann e il Sinding e il Grieg ed altri solenni maestri amato d'incastonar come gemme nei loro gioielli musicali le strofe e i gorgheggi dei loro piccoli confratelli del bosco?

2. — Ammettiamo, dunque, francamente e semplicemente, che prima della musica sentimentale, che non tutti, e non sempre, giungono, non solamente a produrre, ma neanche a sentire, esiste e si produce e si gode la musica sensoriale: tale è certo in massima parte la musica degli insetti, degli uccelli, dei selvaggi, dei bambini, del popolo; tale è il piacere primitivo e rudimentale, quello che il Mantegazza chiama microgodia, che ci pigliamo noi tutti in certi momenti d'ozio o di noia, di tamburellar con le dita sui vetri o col piede sul pavimento, o di fischiettare fra i denti andando fuori a passeggio, o di produrre in qualunque altro modo, anche senza pensarci e senza volerlo di proposito, rumori ritmici e regolari; tali sono, ad un grado un poco più elevato, le marce di soli tamburi per i soldati, o le

tarantelle e i fandanghi di soli cembali e nacchere pei popolani, anzi anche grandissima parte delle marce per banda e dei ballabili per orchestra, quando il compositore non abbia voluto o saputo infondervi spiriti patrî o guerreschi, languori amorosi o nostalgici; e tali, infine, quasi tutte le ninne nanne pei bimbi, gran parte delle canzoni del volgo, e molta, anzi troppa, della musica d'opera e d'operetta, dove, o nella stessa intenzione del compositore, o in quella degl'interpreti, o in quella degli uditori, le parole, o non ebbero mai, o perdettero, o videro trascurato il loro elemento significativo, e divennero anch'esse, come la musica a cui s'associarono, puri gruppi di suoni, senz'altro scopo e valore che di carezzare l'udito.

E che altro, se non questo, è infatti il così detto « virtuosismo », il canto di pura bravura, i gorgheggi, i trilli, le volate, i *do* di petto, i tremuli, le note tenute, i *tours de force*, gli acrobatismi e le prestidigitazioni vocali, gli svolazzi, i filetti ed i fregi di calligrafia acustica, così insignificanti, falsi, ridicoli, assurdi, magari nel punto del melodramma che avrebbe dovuto essere più commovente, più tenero, più tragico, e per cui tuttavia deliravano d'entusiasmo i nostri romantici padri e le nostre classiche nonne del primo semisecolo decimonono?

3. — Ho accennato, or ora, all'intenzione del compositore, dell'interprete, od anche dell'uditore, come fattori essenziali del potere espressivo della musica: come in ogni altra arte, infatti, anche in questa l'artista si può proporre a scopo il sem-

plice e solo diletto dei sensi, o anche quello dello spirito, secondo che egli, mentre compone, è in istato d'eccitazione esclusivamente sensoria ed estetica, o anche emotiva e morale, o anche cogitativa ed intellettuale, o anche mistica ed ideale; e d'altra parte, qualsiasi scopo s'abbia proposto l'artista, ogni suo interprete può, se l'animo suo non è preventivamente accordato, nè riesce ad accordarsi al momento, con quello di lui, attenuare, modificare, alterare, svisare, od anche sopprimere affatto ciò che di spirituale egli aveva posto nell'opera sua, come facevano appunto i « virtuosi », e fanno sovente anche i dilettanti contemporanei; ed ogni uditore, a sua volta, qualunque sia stato l'intendimento del musicista creatore, qualunque poi la bravura e lo scrupolo di chi ne eseguisce e ne interpreta l'inspirazione, può, a seconda del temperamento, del carattere, dell'educazione, dell'età, del sesso, dello stato di salute o di umore e di attenzione o di distrazione in cui si trova, gustare l'opera musicale con l'orecchio soltanto e coi centri uditivi, ed allora essa sarà per lui puramente sensoria, acustica, voluttuaria, decorativa; oppure anche sentirla, capirla, sublimarla, con le potenze più alte dell'anima sua, e farne così, magari per proprio conto esclusivo, una nuova creazione, d'assai trascendente il proposito dell'autore o l'intenzione dell'interprete.

4. — Nè per questo è a dirsi che dunque la musica sia un'arte senza alcun senso suo proprio, e il valore dipenda perciò soltanto dal caso e dalle mu-

tevoli circostanze mesologiche e psicologiche di chi la fa e di chi l'ascolta: in maggiore o minore misura, quel che diciamo accader per la musica accade anche per tutte le altre arti, per la poesia e per la mimica, per la scultura e per la pittura: ci son dei poeti, ci son degli esteti, e specialmente tra i modernissimi, tra gli stilisti, pei quali il verso val sopratutto pel suono o per la simmetria ottica delle forme, pel martellìo delle rime, per l'onda alterna delle arsi e delle tesi; e pei quali, quindi, supposta pari o migliore come struttura tecnica e metrica, "La vispa Teresa„ sarebbe anche pari o migliore senz'altro dell'ode in morte di Eugenio Napoleone; e ci sono pittori, e ci son critici, e tali furono in gran maggioranza i classici nostri del Cinquecento, pei quali i solenni motivi biblici e storici, mitologici ed allegorici, non sono o non furono altro che mezzi e pretesti a sfoggiare un disegno grandioso o perfetto, una stupenda sapienza di composizione, un senso squisito dell'armonia dei colori e dell'equilibrio delle masse, una cura signorile in disporre le pieghe dei panni, gli atti delle membra, l'indifferente serenità dei volti, la verità anatomica e la varietà cromatica dei bei nudi virili e muliebri, e nient'altro, nient'altro assolutamente: guardate il Veronese, guardate il Correggio, guardate il medesimo Sanzio!

Siamo, così pensando, in ottima compagnia: nel suo magnifico libro sui rapporti della musica con la poesia dal punto di vista dell'espressione, Jules Combarieu riconosce del pari, che v'è una musica semplicemente ornamentale, decorativa,

sensoria, la quale non fa che vellicare la nostra impressionabilità acustica, senza diffondere e propagare i suoi effetti, nemmeno, per simpatia, negli altri centri sensorii; e che questa, anzi, è l'essenza stessa dell'arte musicale, in cui il potere rappresentativo di fatti concreti esterni od interni non è infine che un accessorio, per quanto innegabilmente legittimo e utilizzabile, anzi per quanto atto a portarla alle altezze maggiori di cui sia capace.

Anche nella pittura, dice il brillante estetista francese, anche nella pittura, sia essa di figura o sia di paesaggio, l'essenziale pel critico d'arte è senza alcun dubbio che sia ben dipinta, che l'insieme delle linee soddisfaccia la vista, che la colorazione generale risulti gradevole all'occhio, che il gioco dei chiaroscuri alletti lo sguardo: la rassomiglianza ai modelli, a noi per lo più sconosciuti od indifferenti, la riproduzione letterale e quasi notarile della realtà empirica, il più delle volte banale e inestetica, non c'interessa nè punto nè poco, almeno come amatori del bello, e non come ricercatori o collezionisti di documenti scientifici e d'elementi di studio positivo. Per questo rispetto, talune scene dell'" Aroldo,,, della " Dannazione di Faust ,,, del " Vascello Fantasma ,,, di " Salammbô ,,, sono bene gli equivalenti musicali di quello che sono in pittura taluni quadri di Detaille, di Lepage, di Meissonnier, di Duran.

5. — Ma la musica può e vuole invece, sovente, ritrarre proprio l'immagine acustica, l'aspetto uditivo del mondo reale; e, si comprende,

ci riesce perfettamente; ci riesce, anzi, fin da principio, fin dai suoi primi passi vacillanti d'arte bambina, per istinto d'imitazione, per psittacismo naturale, per legge d'inerzia psichica, cioè di continuità impulsiva e riflessa della reazione con la sensazione.

E noi già vedemmo gli uccelli cantori plagiar gli altri uccelli della medesima specie, o di specie diverse, od anche altri animali, o persino rumori della natura inorganica; e i bimbi rifare le voci, gli accenti e le cadenze dei grandi; non altrimenti gl'idioti, che mostrano a volte un senso meraviglioso della comicità e della caricatura, nel scimmiottare il parlar della gente normale, e specialmente dei forestieri, anzi degli stranieri, e nel ripetere frasi intiere di lingue sconosciute, con strana esattezza di pronunzia e di cantilena: senso della caricatura, del resto, per modo di dire, essendo in essi involontario ed inconscio, meccanico ed automatico.

Nè, secondo le relazioni dei viaggiatori nei paesi vergini di civiltà, sono infrequenti fra i selvaggi non infimi affatto, i canti che cominciano con recitativi monotoni e senza senso, quasi preludî puramente decorativi, e che poi vanno a poco a poco intercalandosi ed animandosi di figurazioni sonore del mondo reale, di rumori d'acque e di venti imitati alla perfezione, di ronzii d'insetti, fruscii di rettili, sibili, grida, gorgheggi, latrati, rugghî, gracidii, trilli, belati, miagolii, lamenti, barriti, di tutte le fiere, di tutti gli uccelli, di tutti i viventi della foresta e della palude.

Narra il Combarieu, nel suo libro, di un negro delle colonie francesi, il quale a Parigi, anni or sono, faceva a suo modo, in un crocchio di signori e signore, la relazione delle peripezie del suo lunghissimo viaggio: e sebbene non si servisse che della sua barbara e incomprensibile lingua africana, riusciva perfettamente a farsi capire dall'uditorio incantato: la sua voce, flessibile e plastica, traduceva con mirabili accomodamenti d'intensità, d'altezza e di timbro, tutti i suoni e tutti i rumori e tutte le voci delle cose, e, per suggestione, ne rievocava anche tutti i profili, tutte le forme, tutte le tinte: i sibili della sirena e lo stridere del vapore, il rombar delle macchine e il gemer degli argani, i tonfi dell'elica e i ribollimenti dell'acqua, gli strepiti delle catene e lo squillo della campana di bordo, gli ululati del vento in mezzo al cordame e gli schiaffi dell'onde agitate sui fianchi del bastimento, i comandi degli ufficiali nelle manovre e i boati dei sofferenti di mal di mare; e poi, in ferrovia, l'agitazione delle partenze, il lungo e sordo strepito delle corse, il frastuono cupo attraverso le gallerie tenebrose, il martellare largo, arrivando, sulle piattaforme, e il gemer dei freni, e l'affaccendarsi confuso nelle stazioni; e poi ancora, a Parigi, l'immensa, l'augusta, la meravigliosa metropoli, il gran movimento, la folla cosmopolita, i palazzi, i monumenti, le fontane, i giardini, i *trams*, le vetture..... E tutto si udiva, tutto si vedeva, tutto si capiva in questa descrizione infinitamente più mimica e musicale che non linguistica, sì che pareva d'assi-

stere ad un complicato spettacolo d'illusionismo, meglio che non d'ascoltare una semplice ed unica voce umana.

Ah, come siamo schematici, pallidi, tristi, stecchiti, noi dotti e civili, in confronto a quel povero negro analfabeta, così eloquente, così vibrante, così entusiasta, così àrtista!

Noi? Dico male: ci sono anche fra noi, eccezionalmente, individui che per un felice atavismo sono ancora entusiasti, vibranti, eloquenti, espressivi a quel modo, e che dove la parola non li soccorre, o perchè ne son privi, o perchè non sarebbe intesa, san farsi capir con la musica: con questa musica imitativa, dico, che rende con tanta evidenza le immagini acustiche della vita, o con la musica soggettiva che esprime con non minore esattezza gli stati interni dell'animo.

Io rammento d'avere udito una volta in teatro un originale, che i più degli spettatori avranno forse qualificato di semplice giocoliere, ma che io non esito un attimo a dir musicista, nel senso largo della parola, s'intende, cioè comprensivo pur delle arti, diremo così, submusicali; il quale artista, dicevo, rappresentava nella commedia la parte d'un militare tornato in congedo alla casa paterna, un meschino abituro in fondo a una valle tagliata fuori dal mondo civile, e che cerca, in fine di cena, di far comprendere ai suoi buoni vecchi che cosa sia la ferrovia: e, tentato invano di farlo a parole, senza riuscire a far penetrare in quei chiusi cervelli l'idea astratta di questo mezzo vertiginoso di locomozione, ricorre alla

musica: ad una musica molto bizzarra e *sui generis*, ben s'intende; e con un gioco meraviglioso delle labbra e della lingua, delle gote e del naso, dei polmoni e della laringe, forse anche dello stomaco e del diaframma, aspirando e soffiando l'aria ritmicamente, arrotando i denti, fischiando e sbuffando, ed insieme battendo in ritmo le dita e i polsi ed i gomiti sulla piccola mensa tremante e rumoreggiante di piatti, bicchieri e posate, riesce a dare evidente, completa, miracolosa l'evocazione della realtà, a far viaggiare gratuitamente sul treno i suoi cari stupiti ed elettrizzati dall'avventura, e a far scattare in piedi, acclamando, la folla della platea, vibrante di ammirazione festosa.

Si scandalizzi pure chi vuole: per me, io dichiaro ch'io fui, quella sera, uno dei più convinti e dei più insistenti nell'applaudire.

6. — Perchè, del resto, il musicista solo, proprio il musicista, che per temperamento fondamentale s'ha da supporre un uditivo piuttosto che non un visuale come il pittore, o un verbale come il letterato, dovrebbe poi essere sordo alle mille mirabili voci della natura, e negato a ripeterle stilizzate dall'anima propria?

Non era certo di questa opinione Riccardo Wagner: la musica istrumentale, secondo lui, preesisteva nel mondo primitivo, come organo sonoro della natura creata, anche avanti che sulla terra apparisse la gente umana a raccoglierne e riprodurne le vaghe armonie; non così la vocale, che interpreta invece l'intima psiche dell'uomo, l'individuale, la soggettiva anima lirica; e che, spo-

sata alla strumentale, oggettiva, rivela l'uomo a sè stesso, nella sua essenza sublime di punto animato in cui due mondi si incontrano e si integrano.

Il grande di Lipsia ritiene quindi indispensabile al musicista la duplice scuola dell'ascoltare con religione le voci dell'anima e quelle del mondo: lontane da ogni agitata preoccupazione mondana, affinate dall'intimo raccoglimento, dalla pensosa solitudine, le sue facoltà acquistano un modo nuovo e più delicato di percezione; il suo orecchio sente più dentro, più in là, dell'orecchio profano; i suoi nervi distinguono nettamente le sfumature più impercettibili d'ogni suono, e le cose gli van bisbigliando segreti che agli altri rimangono chiusi; egli intende parole non mai intese da alcuno, e le intende con miracolosa esattezza, e le registra, e le fa sue, ed un giorno le può e le sa ridire, da lui trasformate in parole orchestrali, alle genti assetate di non ancora godute bellezze.

7. — Occorre dire quanto e come Riccardo Wagner abbia applicate queste sue idee di critico all'opera propria di compositore? Occorre spiegare che cosa c'è di comune e che cosa c'è di diverso in quest'opera d'alta creazione, con l'opera d'imitazione di quei musicisti anonimi, sconosciuti ed anche misconosciuti, dei quali dicevo testè?

Non più banalmente imitativa, dunque, ma sempre filosoficamente oggettiva, molta musica wagneriana, se non ripete, traduce almeno, cioè stilizza, i suoni della natura. Chi non ricorda l'introduzione al primo atto della "Walkyria", in

cui son descritte con tanta eloquenza le furie della bufera? La pioggia flagella spietatamente le piante del bosco, incurvate e gementi sotto la raffica; viole e violini rifanno il tempestìo della grandine, in mezzo ai boati crescenti dei violoncelli e dei bassi, agli ululi disperati dei clarinetti e degli oboe, agli scrosci paurosi, agli schianti improvvisi di tutti gli ottoni, che rendono non solamente, per via diretta, i frastuoni infiniti della procella, ma, per richiamo d'idee, di ricordi, d'immagini, anche il livore dei lampi, il guizzare delle saette, l'atrocità delle tenebre, il freddo dell'aria e l'odore caratteristico dei vegetali e del suolo inzuppati.

E quasi a contrasto, e a contrasto davvero magnifico, nel finale dell'ultimo atto crepita e avvampa e rugge l'incendio: le fiamme lingueggiano nel mugolìo dei violini, scatta nell'arpe e nei sonagli squillanti lo scoppiettar delle bragie, e le cose che ardono si scontorcono e gemono negli acuti dei legni, e, fatte gasose ed incandescenti, s'avventano anch'esse nel fuoco, vibrando sibili atroci, finchè nel rullo improvviso di tutti i tamburi echeggia il crollo terrificante, in cui sembra rovini intero il teatro: sicchè se prima, in quell'abbagliante inferno sonoro, verrebbe la voglia, come osserva il Filippi, di correre a far venire i pompieri, adesso si prova per un momento l'impulso folle di darsi alla fuga, l'assurda paura d'esser bruciato, colpito, atterrato, schiacciato.

8. — Nè con questo io voglio provare, come

altri volle e tentò, che la musica sia sempre un'arte oggettiva e d'imitazione; voglio provare soltanto, che non è vera l'opposta sentenza, cioè che sia sempre e soltanto emersa dal nulla, formata da sè, per generazione spontanea: le forze psichiche, infatti, come le fisiche, sono sempre trasformazioni l'una dell'altra, e tutte non sono che differenti apparenze d'un'unica forza primordiale e perenne, increata ed indistruttibile. Ciò vuol dire, che quando la musica non è imitativa di suoni, è imitativa, o meglio riproduttiva, sott'altra forma, di luci e colori, di moti e di gesti, d'odori e sapori, di brividi e stimoli d'ogni natura, talvolta sì, talvolta no, riconoscibili ancora attraverso la nuova veste sonora di cui s'ammantano. La luce e il calore inebbriano la cicala, e la fanno frinire; l'incanto lunare detta le sue melodie all'usignuolo; il bisogno d'amore, bisogno fisico, prima di tutto, e la gioia, la gioia organica dell'esistere, fanno cantare la giovinetta: ed io sento ancora, ben chiaramente, ben consciamente, anche se canta in lingua cinese, nei trilli della fanciulla il vibrare felice dei suoi vent'anni, come nel gorgheggiare dell'usignuolo sento il suo bosco umido e misterioso odorante di linfe e di muschi, come nella monotona cantilena della cicala, pur solamente al ricordo lontano, sento la cara vampa trionfale del solleone.

Alla parola « invenzione », dunque, se ci piace d'usarla, dobbiamo dare, noialtri naturalisti, non il significato metafisico e falso di creazione *ex nihilo*, ma quello scientifico e positivo che c'è

suggerito dalla medesima etimologia del vocabolo: di rinvenimento, cioè, o fuori o dentro di noi, del motivo, nel doppio senso, filosofico e artistico, vale a dire di movente, di coefficiente, di forza determinante e motrice; e di ritmo, di melodia, di sequela di suoni, di opera d'arte, insomma, in cui tutto ciò si converte spontaneamente nel nostro cervello.

E così, alla parola « imitazione », non sempre dobbiamo attribuire il significato immediato, piatto e letterale, di riproduzione precisa, di semplice eco, di fonografica ripetizione di suoni esteriori; ma quello, piuttosto, di natural trascrizione musicale, di reazione fonetica qualsivoglia, purchè derivata più direttamente da stimoli esterni per quanto d'altra natura, e capace, più della musica che suol dirsi inventata, di risuscitare in noi il ricordo di quegli stimoli, e di darne anche agli altri, per quanto vaga, la suggestione.

In tal modo, la differenza, non più sostanziale nè irreduttibile, tra imitazione e invenzione, è colmata da sfumature e passaggi intermedi, e quasi scompare e si elimina; ed in tal modo, pure, s'intende meglio lo stile, come la risultante degli elementi oggettivi e dei soggettivi nella elaborazione dell'opera d'arte: tanto più bello e perfetto, direi, quanto meglio musicati ed equamente dosati i due elementi costitutivi; e tanto più personale ed originale, non già, come comunemente si crede e si afferma, quanto più abbonda il soggettivismo, ma quanto più i dati oggettivi son presi direttamente dalla realtà, invece che

assunti di seconda o di terza mano, sia pure modificandoli e assimilandoli, da musicisti passati o presenti, nostrani od esotici, illustri od anonimi.

Nè con questo, s'intende, io voglio minimamente alludere al fatto stupido e criminoso del plagio; ma solo agl'inganni innocenti, alle strane sostituzioni, agl'irriconoscibili travestimenti, alle proteiformi metamorfosi della memoria, per cui spesso si ha l'illusione di creare, si prova il divino miraggio dell'ispirazione, mentre, in fondo, non si fa che rammentare, ridire, riesporre in forma diversa ciò che altri, non noi, aveva già attinto nella natura ambiente o nell'intimo essere proprio.

9. — Lionel Dauriac ha delle ottime pagine a questo proposito: la memoria, egli dice, è la fonte dell'ispirazione, è una facoltà creatrice essa pure: senza Gounod non esisterebbe Massenet, senza Mozart non avremmo Beethoven, senza Bach non sarebbe spiegabile, almeno in certe sue pagine, Saint-Saëns. Si tratta, s'intende, di reminiscenze vaghe, di semplici spunti, di vere ed oneste assimilazioni; ma la fonte dell'ispirazione è là, e non qui. Altre volte, poi, a dimostrazione più chiara di buona fede e a più sicura riprova dei tranelli della memoria, è l'autore medesimo che si ripete, senza saperlo e senza volerlo, credendo sinceramente a un'ispirazione vergine e fresca; esempio il Verdi, pur sì fecondo ed inesauribile, che nella celebre cavatina del terzo atto d'" Aida ,, ripete due misure del *Miserere* del " Trovatore ,,. Si tratta, in ogni modo, non di memoria coerente, complessa

e sintetica, ma di memoria dissociativa, analitica ed elementare, che crea nuovi musaici, spesso stupendamente geniali, con vecchie pietruzze policrome, dorate, lucenti, belle anche da sè, ma che nella nuova combinazione assumono una bellezza collettiva affatto diversa ed indipendente da quella per cui si ammiravano nell'antica.

Il Dauriac, anzi, arriva alla conclusione paradossale, che il genio non sia che una varietà di memoria, od almeno che sia questo principalmente: conclusione non lontana da quella del Paulhan, che in tutto ciò che più sembra invenzione vi sia del plagio, per quanto involontario ed inconsapevole, ed in ogni plagio, per quanto colposo e sfacciato, una parte, sia pure automatica e non meritoria, d'originalità e d'invenzione: anche chi copia, dà dentro di sè, e forse comunica agli altri, un nuovo significato, dovuto alle circostanze nuove in cui l'incornicia, al pensiero del derubato...

10. — Viceversa, altre volte si crea senza volere, anzi quando si vorrebbe fedelmente e devotamente ripetere (*): la musica appresa si altera a poco a

(*) Cade, dunque, ogni distinzione netta fra amatori ed esecutori, virtuosi e compositori: essi non rappresentano che quattro artificiali categorie di musicisti, di cui ciascuna, secondo un'acuta osservazione del Dauriac, rappresenterebbe quasi un arresto di sviluppo o uno stadio d'evoluzione della successiva, nel cammino dal gusto all'arte, dalla delibazione passiva alla creazione attiva. E ciò corrisponde, infatti, ai gradi dell'arte da me contemplati nella mia "Estetica": l'arte riflessa, quasi non arte

poco dentro di noi; attorno alla linea melodica direttiva, frasi, membri e misure accessorie si van disgregando e ricomponendo a capriccio; e nell'eseguirla più tardi, sia a voce, sia sullo strumento, senza tenere sott'occhio l'originale, si può finire, senza saperlo, per essere tutti un poco compositori. È ancora il Dauriac che l' osserva, aggiungendo pure che capita anzi a molti, affatto digiuni di musica, fischiettando fra i denti, mentre sono intenti a tutt'altro, dei *pots-pourris* singolarissimi, talvolta invero così unificati e coerenti, da riuscire vere e proprie creazioni; e che ciò costa loro assai meno fatica, che non l'esatta ricostruzione mnemonica d'un pezzo unico e determinato. Posso del resto attestarlo io medesimo, al quale ciò accade spessissimo, specialmente nel passeggiare dopo pranzato attraverso l'appartamento, pensando a tutt'altro che a far della musica, oppure nel far del lavoro manuale per svago dopo le lunghe ore passate a studiare od a scrivere.

Ed il Dauriac, notato che la memoria musicale è un composto elevato e quindi assai instabile e

---

ancora, di chi, ascoltando, batte il piede senza avvedersene; l'arte imitativa, di chi ripete la musica tale e quale; l'arte critica, di chi la corregge, la perfeziona, o comunque la modifica scientemente; e l'arte creativa, di chi produce musica affatto nuova, cioè composta di elementi, dei quali l'origine e la natura si perdono e si confondono nella combinazione personale od originale del tutto.

facile a dissociarsi rapidamente, ne argomenta, qui pure, non essere la creazione se non ricordo confuso, oblio frammentario, conservazione di materiali incoerenti, con successiva, e magari anche contemporanea, ricostruzione di tali elementi, in nuove e più o meno geniali combinazioni.

Ciò ch'egli però tralascia di dire, e che a me sembra essenziale, è questo: che la memoria di cui egli parla, non solo non è tutta la memoria in genere, ma neppure tutta la memoria acustica in ispecie, anzi nemmeno tutta la memoria musicale in particolare; e che ciò ch' egli dice di questa soltanto, e soltanto nei suoi dati più alti, nelle reminiscenze dei classici e dei maestri, è vero anche delle ariette anonime e popolane, degli stornelli rurali, dei gridi infinitamente vari ed inconsciamente melodici dei venditori ambulanti, onde pure tanti tesori ha ritratto, sapendolo o no, volendolo o no, confessandolo o no, la musica patentata, acclamata ed immortalata; e che nella mente del musicista si accumulan pure e si svolgono e si trasformano, in una mirabile incubazione, e sicuramente, anche i canti e i bisbigli ed i vocalizzi ed i cicalecci e i sussurri degli animali, e i sospiri e le interiezioni e gli accenti e le cadenze e le risa degli uomini, e lo strepito dei veicoli, e lo stormir delle piante, ed il murmure delle acque, ed il crepitìo delle fiamme ed il brontolare dei tuoni: e che tutto ciò si fa musica in lui, e che quando ne esce così diverso da quello che era nel penetrarvi, che più non risulti riconoscibile, noi lo diciamo inventato,

11. — Noi? Io no. Ma il Dauriac, sì, e ripetutamente, e, secondo me, erroneamente, giacchè egli dà alla parola « invenzione » il senso ordinario, comune, di fatto psichico interno, senza precedenti esteriori, senza cause efficienti nel mondo oggettivo, nella realtà empirica.

Era, del resto, anche l'opinione di Schopenhauer: egli riteneva la musica affatto indipendente dal mondo fenomenico, ed asseriva anzi che essa lo ignora semplicemente, che ne fa piena astrazione, che in certo modo, persino, potrebbe esistere anche se il mondo stesso non esistesse! Essa crea, infatti, secondo Gurney, delle pure forme acustiche, dei fonèmi astratti, delle sequele e delle concomitanze sonore, che non hanno alcun esemplare in natura. Vero, questo, per la musica più elevata, più evoluta, più idealizzata, ma solo nel senso che essa non copia alcun esemplare determinato: non già in quello, ch'essa non trovi affatto nella natura la propria materia prima, i proprî schemi rudimentali, come l'architettura e come la danza, come la pittura e come la plastica, come la poesia e come ogni altra arte.

Son dunque, del pari, fuori del giusto, quelli che vogliono che la musica sia sempre, od almeno in origine, direttamente ed oggettivamente imitativa: nella sua forma più ingenua e recisa, questa dottrina è già nell'abate Dubos, il quale pretende che come il pittore ritrae della natura i profili, i chiaroscuri, e i colori, così il musicista ne riproduca i ritmi, le note ed i timbri, più o meno letteralmente; nella sua forma più elabo-

rata e attenuata, invece, tale opinione si riaffaccia nel saggio spenceriano sull'origine e la funzione della musica, poste dal grande evoluzionista nell'enfasi naturale della parola animata e vibrata, calda e colorita.

L'uno e l'altro partito vedono un lato solo del vero: l'uno il lato esteriore, l'altro l'interno; l'uno la riproduzione immediata, l'altro il riflesso mediato della realtà nella musica; l'uno ammettendo la sola musica mesologica, per così dire, l'altro la sola musica psicologica; nessuno dei due tenendo conto (e si capisce pei metafisici, non per il Gurney nè per lo Spencer) delle origini reali, storiche ed etniche, umane ed animali, del fenomeno della musica.

Non deriva punto dalla parola, infatti, anzi la precede di molto, e la previene, tutta la fragorosa musica strumentale ed anche vocale, fatta per puro chiasso, per puro gioco, per puro piacere dei sensi ottusi e grossolani, dal selvaggio, dal bambino, dal cimpanzè; nè questa musica imita nè copia direttamente alcuno strepito, alcun gridìo naturale, se non sè medesimo, vale a dire altri sfoghi consimili d'energia muscolare e vocale sovrabbondante, altre orgie incomposte di sensazioni uditive, artificialmente (non dico certo artisticamente) ottenute.

12. — La musica, dunque, ha sorgente ben chiara ed indubitabile, dentro di noi o fuori di noi, in fenomeni naturali, se non tutti acustici, tutti capaci d'influenzare i centri uditivi. Un professore di Salamanca, men noto di quanto merita, Juan Dominguez Berrueta, vorrebbe intanto che

a mezzo di microfoni giganteschi applicati a una serie, fittamente graduata, di risuonatori di Helmholtz, noi ci mettessimo ad indagar seriamente i dati elementari ed inavvertiti, che alla musica fornisce, come sorgente perenne, madre natura: che raccogliessimo e analizzassimo, in quest'apparecchio cui spetterebbe il nome di cosmofonografo, i canti indistinti dell'aria, il suono continuo, confuso, composto di tutte le sfumature acustiche della gamma, che ci sussurra diuturnamente all'orecchio, inavvertito per l'abitudine, come il sapore dell'acqua, ma non per questo meno reale; e che di questo suono neutro, sintetico, «bianco» come la luce del giorno in cui si confondono tutti i colori dell'arcobaleno, tutte le tinte dell'universo, tentassimo d'isolare e determinare gli elementi integranti, i fattori irreducibili; che ne studiassimo tecnicamente le successioni, le concomitanze, le combinazioni: fino a scoprirne per questa via, e a signoreggiarne le leggi, e a farle gustare, in novissime orchestre, affatto diverse dalle comuni, dotate di quali e quanti nuovi strumenti si rivelassero necessari, davanti al pubblico meravigliato ed affascinato.

Dice a ragione l'autore di " *Musica nueva* ,, che il silenzio assoluto, il silenzio « nero », non è sulla terra che un'astrazione teorica, la quale non s' attua probabilmente che nella luna, satellite morto e senza atmosfera, nei vacui spazi siderei, nelle infinite solitudini astrali; le «tacite notti» terrestri non hanno invece nè tenebre nè silenzi completi, ma bensì luci fioche ed incerte, musiche

vaghe e sommesse, cui basta un po' d'attenzione e di devozione a sentire, gustare e comprendere; non però a ritenere, distinguere e riprodurre: e di qui, dunque, l'idea di strumenti scientifici atti a svelare e a fissare per sempre tali silenzi sonori, tali latenti armonie, e a fare partecipe dei loro incanti anche la folla distratta, la moltitudine affaccendata. Una grande esposizione d'arte, e meglio, forse, una di quelle alle quali Venezia comunica il fascino misterioso delle sue quiete lagune, potrebbe offrire occasione propizia ed ambiente condegno a «lanciare» l'originalissima idea: alla quale, trovato l'artista di genio, lo scienziato capace d'intenderlo e di secondarlo, e il capitalista dotato di sufficiente entusiasmo per collaborarvi con slancio fidente, potrebbe arridere forse un grande, un trionfale successo.

Che insigne prodigio, infatti, qual meraviglia degna davvero del nuovo secolo, portare il vibrante e quasi vivente apparecchio alla spiaggia del mare sonoro, e raccogliere i canti solenni dei flutti, le voci varie dei venti, così diverse dallo scirocco al maestrale, dal greco al libeccio, e i cupi muggiti della procella, e i placidi accordi della bonaccia, e le melodie infinite che sotto la luna si svolgono in tono minore durante le pure notti d'estate!

Che incanto, musicare quasi automaticamente il fragore dell'acque precipitanti nelle cascate del Niagara, rigurgitanti nelle cateratte del Nilo, irrompenti nelle rapide dell'Iguazù; l'ululo della tormenta giù per le gole della Jungfrau, il latrar

della bora lungo le vie di Trieste, il lamento assiduo del maestrale sul rigo dei fili elettrici!

Che cosa bella, recare fra i taciturni palazzi, specchianti i merletti marmorei nei rii, dove scivola non avvertita la gondola, tutto il frastuono di Londra, fuso ed amalgamato dall'aria crassa e fumosa, tutto il recitativo immane della civiltà affaccendata, del moto senza posa, del lavoro senza tregua; e là porlo a immediato contrasto col coro sommesso, con l'idillica sinfonia del bosco, tutto fruscii, ronzii, murmuri, trilli, gorgheggi, pigolii, richiami, echi intuitivi delle cose, voci parlanti degli esseri!

Chissà, infatti, che grilli e cicale, rane ed uccelli, non facciano che tradurre, ciascuno nel suo linguaggio tutto particolare e diverso, quella musica vergine, ancora incompresa ed intatta, dell'atmosfera e dell'idrosfera, quella musica tanto speciale e caratteristica d'ogni luogo, che certo, però, già inspira, e forse anche abbozza con vaghi accenni, con spunti imprecisi, il ritmo genuino, spontaneo, paesano, della canzone andalusa, della barcarola napoletana, della serenata provenzale?

Certo, come al nostro sguardo, imprigionato e aduggiato nella grigia ed angusta monotonia delle vie cittadine, è sollievo e letizia spaziare idealmente, con la pittura paesista, sulle distese verdi dei prati e fra le cime bianche dei monti, pei liquidi piani azzurri e nelle libere trasparenze celesti; così il nostro orecchio ormai stanco di musica convenzionale e teatrale, si desterebbe a una vita nuova di sensazioni felicemente fresche

ed inusitate, con questa ondata improvvisa di note dell'aria libera, di voci della natura reale, di suoni della terra vera, di echi del cielo atmosferico.

13. — Vedremo noi, o meglio udremo, questo radicalissimo rinnovamento, o più esattamente questa vastissima integrazione della scarsa, della chiusa musica usata sin qui? Assisteremo al gentile miracolo fra vent'anni, fra dieci, fra due?

Quien sabe? È un fatto, però, che la musica nostra è troppo povera e artificiosa, così ridotta a due soli modi, il maggiore e il minore, a due soli toni, quello di *do* e quello di *re*, con la medesima scala, con l'identica successione d'intervalli, soggetti del pari a quella inarmonica gamma temperata, in cui s'impastojano canto ed orchestra del mondo civile da tanti secoli!

Quanto più libera e varia, esclama l'innovatore di Salamanca, la musica greca dai sette toni o modi diversi, il dorico e l'ipodorico, il frigio e l'ipofrigio, il lidio, l'ipolidio ed il mixolidio!

Oggi, in realtà, noi non abbiamo che una scala, non essendo l'artificio ingenuo della trasposizione, se non una gherminella con la quale c'illudiamo di cambiare il quadro musicale nel suo disegno e nei suoi colori, mentre in effetto non facciamo se non agganciarlo, immutato, ad un chiodo più alto o più basso. Oggi noi non abbiamo, dicevo, se non una scala, la cromatica, la semitonica, applicata a strumenti di poche note fisse e immutabili, imposta rigidamente persino all' umana laringe, che pur la natura ha creata così proteiforme e capace d'ogni più delicato trapasso, d'ogni più vaga sfumatura.

Il nostro Dominguez Berrueta vorrebbe invece una gamma realmente naturale, fondata sul principio matematicamente dimostrato da Eulero, che nel numero relativo di vibrazioni d'ogni suono non dissonante, non può entrare il fattore primo 3 ripetuto più di tre volte, nè il 5 più di due, nè in alcun modo altri numeri primi all'infuori del due.

Nella sua gamma, così concepita, l'autore spagnuolo, prendendo come unità il *do*, e ordinando le note corrispondenti in una serie naturale di rapporti fra le vibrazioni di tutte le note sue concomitanti, trova che, poste 512 le vibrazioni del *do*, 540 ne avrebbe il *do* sostenuto, 576 il *re*, 600 il *re* sostenuto, 620 il *mi*, 675 il *fa*, 720 il *fa* sostenuto, 768 il *sol*, 800 il *sol* sostenuto, 864 il *la*, 900 il *la* sostenuto, 960 il *si*, e 1024 il *do* superiore.

Egli aggiunge che stabilire la successione relativa degli intervalli nelle scale delle diverse toniche, e lo sviluppo dei vari modi ond'è suscettibile la gamma naturale, non è più, dopo questo, che una serie di corollari del teorema fondamentale; e ch'egli si propone infatti di svolgerla ancora diffusamente. Sarà allora, e al cimento della prova applicata all'arte effettiva, che potrà dirsi se questo primo abbozzo di vasta riforma sia stato una semplice fantasia di sognatore, o non piuttosto un lampo geniale di divinazione creatrice.

14. — Ma torniamo alla vera psicologia musicale, lasciando, e per sempre, da banda ogni

sorta di disquisizioni di tecnica, le quali non entrano affatto nel nostro programma. E rientriamoci, per constatare più da vicino e direttamente, ciò che accennammo poc' anzi: che se la musica della natura non è penetrata peranco, nella sua augusta totalità, nella sua ingenua purezza, nei nostri lavori d'arte lirica, è però penetrata sempre nelle anime nostre a inspirarli, a investirli tutti di sè, a dar loro il proprio colore di luogo, di tempo, di circostanze interne ed esterne: più interne che esterne, forse, nei musicisti più geniali, più personali, più volontari; più esterne che interne, invece, nei musicisti più ingenui, più inconsci, più suggestibili: musica riflessa in entrambi i casi, cioè specchio fedele ora del temperamento spiccato del musicista, ora del prepotente carattere dell'ambiente.

Guardate, pel primo caso, lo stile di Haendel! È lui, in persona; è la sua fotografia musicale: grandioso, sfarzoso, invadente, esuberante, colossale: è l'uomo pletorico e rumoroso, che mangiava per tre, che martellava il povero clavicembalo con dieci dita di piombo, fino a incavarne la superficie dei tasti, e che quando gridava « *Chorus!* » faceva tremare non solo i coristi, ma i vetri delle finestre e le decorazioni delle pareti; ricorda, come i ritratti pittorici del suo autore, il disegno ciclopico del Buonarroti e il colore magnifico del Tintoretto; e dice assai bene il Bellaigue, che se i Profeti della Sistina avessero un giorno a cantare, non troverebbero nulla di più confacente ai loro petti superbi, dell' altisonante " Messia „ di Haendel,

Anche la sua, dunque, è musica descrittiva, in certo qual modo: descrittiva di sè medesimo, del suo fisico e del suo morale che n'è l'effetto, d'una personalità completa, insomma: equivalente perciò a quel che in pittura sarebbe un autoritratto, e particolarmente uno di quegli autoritratti simbolisti dei pittori o anche dei poeti ultimissimi, che per allusioni e per suggestioni, più che per tratti effettivi di lineamenti, traducono tempre e caratteri degli autori.

Nulla di strano, del resto, che la cenestesi, il senso generale del corpo, quel senso diffuso e primordiale che ci avverte e ci accerta della nostra stessa esistenza, che, contrapposto alle altre sensazioni, distingue e separa il nostro «io» da tutto il «non-io» ch'è fuori di noi, e che di questo «io» ci apprende vagamente le qualità tipiche, i connotati complessivi e fondamentali, direi; nulla di strano, che la cenestesi impronti di sè l'opera d'arte d'ogni artista, e che in taluni, che han questo senso più vigile e forte e prepotente che gli altri, fornisca, se non la sola, certo la prevalente materia all'opera musicale, o per lo meno così spiccato lo stile, così singolare la forma, da eclissare, respingere quasi nell'ombra, ridurre alla parte di semplice pretesto, la sostanza: se pure, in tal caso, non si può dire che vi si sostituisca senz'altro, diventando sostanza essa stessa, pur senza assumerne il nome, e lasciando al resto una parte puramente convenzionale e figurativa: quella del principe negli stati sinceramente costituzionali.

15. — E, reciprocamente, è ben noto che non soltanto sull'orecchio e sui centri uditivi, ma su ciascuno e su tutti i sensi esterni ed interni, tratti ad ascoltarla e a goderne solidalmente, agisce a sua volta lo stimolo musicale: ben disse Mariano Patrizî in una sua conferenza napoletana sulla nuova fisiologia dell'emozione musicale, la quale pure dovrò ancora più d'una volta citare, che come si pensa non col cervello solo ma con tutto l'intero organismo, così è lecito dire a maggiore e più scrupoloso rispetto del vero, che l'impressione, anche soltanto somatica, della musica, non è sempre un puro e limitato fenomeno acustico, ma una possibile diffusione per tutti i nervi e per tutte le carni nostre, sicchè l'intera compagine organica ne risuona e ne vibra e ne freme.

E ciò spiega, da un lato l'effetto analgesico ed anzi, talvolta, più generalmente anestesico, della musica, per cui « *fallitur sensus laboris carminum molli sono* », ed i cavadenti di piazza, come certi stregoni selvaggi, stordiscono invece con reboanti fanfare i loro pazienti; e dall'altro il benessere fisico generale, il senso di vita più intensa, che uomini ed animali regalano a sè medesimi colla risorsa del canto, come l'uccello che allieta così la tristezza della gabbietta ferrata e la nostalgia del bosco nativo, come la sartina o la tessitrice, l'operaio od il mietitore, il soldato od il marinaio, che ingannano le lunghe ore snervanti, l'assidua fatica monotona della macchina o del telaio, dell'officina o del campo, della marcia o del remo; e spiega da un altro lato ancora

l'assorbimento completo nell'ascoltazione, la paralisi temporanea della cenestesi, l'abolizione totale del senso generale del corpo, della coscienza della sua materialità, quasi della percezione della propria esistenza, quello insomma che provò l'Alighieri udendo nel " Purgatorio ,, cantare « con sì dolci note » il « *Te lucis ante* », da fare lui a lui uscir di mente.

16. — E, intanto, è pei nervi trofici e pei viscerali, e in modo particolare pei pneumogastrici, che si propaga l'impressione musicale: anche a non rammentare i già innanzi accennati effetti spoetizzanti sperimentati sopra i cavalli, è noto scientificamente, e ciascuno di noi ha sentito su sè medesimo, che vere ondate di brividi interni percorron le tuniche muscolari dello stomaco e degl'intestini, al rombar delle canne maggiori dell'organo, ai colpi più cupi della grancassa, alle più profonde ondulazioni sonore dell'arpa, alle note più gravi del contrabbasso; dicono gli Arabi che le canzoni e le musiche dei pastori ingrassino il gregge, e non è inverosimile, infatti, che ne favoriscano le secrezioni e la peristalsi, durante il tranquillo e sonnolento lavorio digestivo; forse è per questo, anzi, cioè per effetto, oramai dimenticato, di lunghe secolari esperienze, che venne fissandosi l'uso di canti, di suoni, di veri e complessi concerti, durante i grandi banchetti. D'altra parte, fin dai tempi più antichi, dai medici e dai filosofi greci, da Apollonio, da Esculapio, da Galeno, da Democrito, da Aristotele, da Teofrasto, da Ateneo, in qua, era, ed è, risa-

puta l'azione benefica della musica, oltrecchè sulla normale fisiologia umana, anche su molte specie di malattie, non solo direttamente nervose, come l'epilessia, il tarantolismo, le coree, le psicosi, ma anche indirettamente, come la denutrizione per atonia dei nervi trofici: tanto che in certe cliniche di Berlino si fanno anche oggi eseguire appositamente e frequentemente animati e vivaci concerti vocali ed istrumentali da appositi stipendiati, con evidente vantaggio fisico dei degenti, e specialmente dei più prostrati ed inerti.

Cuore e polmoni, infatti, come stomaco ed intestini, fegato e reni, sono eccitati e sferzati felicemente al lavoro dai suoni più rapidi e vispi: i loro muscoli, siano striati, o sian lisci, ne acquistano tonicità ed energia, ed ora allo squillo dei cantanti metalli «trema agli umani il core», come poetava il Carducci, ora, secondo gli sperimenti del Tartchanoff, il respiro si approfondisce e si accelera pure nei bruti, nei quali aumenta l'inspirazione d'ossigeno e l'emissione d'anidride carbonica.

17. — Ma questi, naturalmente, sono gli effetti più materiali e meno elevati, più inconsapevoli e meno estetici, della musica sull'organismo: estetici tuttavia, e non fisiologici solamente, poichè il benessere che gli dànno si risolve in gioia psichica, in vera felicità spirituale, cioè in quello ch'è l'unico fine positivo dell'arte, l'unico effetto essenziale della bellezza. Più alte, peraltro, e più chiare e conscie ripercussioni ha la musica sopra i muscoli superficiali, striati, obbedienti ordinariamente alla volontà: l'ergografo e il dinamometro concor-

demente segnalano il rinforzarsi del loro lavoro sotto l'azione del tono maggiore, mentre il minore le rende fiacche e languenti; la stessa scrittura corrente, sottoposta dall'Urbantschitsch all'influenza dei suoni, tendeva a ingrossarsi pei rapidi ed alti, e pei lenti e gravi ad impicciolirsi; tutti, poi, o quasi, tendiamo istintivamente a battere il tempo o a segnarlo coi gesti o coi cenni, almeno alla musica molto accentuata e ritmata; ad accordar l'andatura se camminiamo, a una banda che passi suonando una marcia, a ballare noi pure, se stimolati da un'aria di polka o di walzer; nè mancano i tipi decisamente motorî, gl'individui in cui la memoria e la fantasia cinematica ha un predominio evidente sulla memoria e sulla fantasia visiva, uditiva, olfattiva, gustativa, tattiva, e così via, e nei quali perciò, bene osserva il Patrizî, ogni immagine acustica si trasforma tosto in motrice, ogni sequela o concomitanza di note in ricordi od in stimoli d'attività e d'energia.

A questo punto il Dauriac, ricordata anche lui la musica di danza e le marce militari, ginnastiche, funebri, e simili, e la loro azione ordinaria e comune a quasi tutti gli uomini; come pure il fatto, generale e normale, del direttore d'orchestra che appunto col gesto, cioè con un'azione muscolare, dà norma all'interpretazione sonora simultanea, che i suoi dipendenti debbono fare dell'opera scritta del compositore; sentenzia, secondo me in modo troppo assoluto, che quelli che non s'accorgono di ballar fuori tempo, o che pos-

sono senza sforzo tenere un passo discorde da quello d'una fanfara che passa suonando in cadenza, mancano affatto d'orecchio, e che il ritmo per essi è lingua cinese.

Sentenza troppo assoluta, dico, perchè la mancanza o la tenuità delle irradiazioni musicali dai centri uditivi ai motorî non implica affatto l'imperfezione dei primi, nè la poca delicatezza del gusto acustico in sè: posso dire, anzi, d'aver conosciuto io stesso più d'uno, addirittura appassionato e buongustaio di musica, e che non sapeva danzare nè marciare senza perdere il passo ogni tanto, e senza stentar poi assai a riprenderlo: e tutto ciò per imperfetta coordinazione di movimenti in sè stessa, non per rapporto all'arte dei suoni.

18. — Altra musica, e specialmente su altre costituzioni organiche, esercita di preferenza un'azione eccitante di genere assai diverso, e più ardua a qualificare e descrivere: su certi animali, in determinate circostanze, come dimostrarono le già citate esperienze di Parigi e di Londra, ed anche su certe costituzioni umane organicamente lascive, qualunque musica, infatti, ed in modo particolare le molli arie di certe danze, quelle incalzanti di altre, i timbri comunque dotati d'analogie sessuali, i tremuli dei mandolini, i vellutati dei flauti, le voci bianche, o reciprocamente le tenorili, nel canto, riescono più che le immagini, che i fantasmi, che le visioni, che la realtà stessa visibile della bellezza complementare, a destare gli eccitamenti genesici:

il che non avviene, s'intende, o non avviene in questa misura, nei tipi visuali, nei quali invece è per la via degli occhi che i sensi e la psiche ricevono, come gli altri, anche i più seduttori stimoli erotici.

Per questo, come osserva il Perez, la musica può non men del disegno o della letteratura riuscire all'adolescente, nell'ora critica dello svegliarsi dei sensi, una suggestione pericolosa; come può esser pei grandi un terribile agente pervertitore.

«I mandolini arguti dalle voci tremanti, onde perdon lor vanti arpe, flauti, lïuti, cantano. Gioia! Amore! A gioia amor ne invita. Amor! Non ha la vita altro più gaio fiore. Cantano. Guerre e paci. Pianto e riso. Desiri balbettanti, sospiri muti, carezze, baci. Teneri chiacchierini che un zeffiro seduce, nella gigliata luce cantano i mandolini. Cantano tuttavia, or concitati, or lenti, con ansie e smarrimenti di dolce frenesia».

Così Arturo Graf, da quel profondo e squisito poeta psicologo ch'egli è.

E Gabriele d'Annunzio, nella parabola dell'Epulone:

«Adonia inclinavasi verso i suoni in atto di soggetta: poichè gli spiriti onde s'animavano le sue membra voluttuose erano di tal natura, che la musica li aveva in sua balìa, come il vento ha in sua balìa le fiamme labili».

E infine, sullo scabroso soggetto, do la parola ben volentieri all'ottimo abate Franz Liszt, competentissimo, il quale, or'è mezzo secolo, descri-

veva così la scena del *Venusberg* nel "Tannhäuser„:

« Vi sono figure ritmiche e armoniche affidate alle viole, ai violini ed ai legni, accentuate da lievi tocchi di timpani; vi sono gruppi di note, innalzantisi rapidamente a spirale, ed ora perdentisi in aggrovigliati viluppi, ora di nuovo sciogliendosi in liberi trilli ed in tremuli, i quali, con un sì nuovo e dolce effetto d'armonia tutto moine e languori, ci fanno sentire le arti amorose delle sirene: per modo che noi crediamo di non aver inteso giammai cosa sì ardita, di non aver mai veduto un così provocante riflesso di sensualità, un'immagine così pungente della sua forza attrattiva, dell'estasi vertiginosa, delle traveggole del desiderio; s'odono suoni che passano ratti fuggendo davanti all'orecchio, suoni abbaglianti come fantasmi di luce e colore, suoni insistenti, insinuanti, ossessivi...; ed intanto, in mezzo a questa allucinazione di gaudio e di vita, le note dei violini balenano come lame, scattano come scintille, ammiccano come lucciole; e i timpani, a un tratto irrompendo, ci fanno tremare, pari all'eco lontana d'un'orgia degenerata in irresistibile frenesia ».

Parole eloquenti, alle quali il Mauke aggiungeva, a proposito del primo ciclo d'esecuzioni wagneriane a Monaco, che è necessario anche oggi avere dei nervi ben saldi, per assistere a questa scena senz'essere scossi e sbattuti come in un delirio, in una convulsione di ebbrezza sensuale, allo spettacolo orgiastico della grotta, tutta

infiammata di luce purpurea, tutta echeggiante di grida smaniose, di folli bramiti d'amore, tra le capriole insensate dei fauni e dei satiri, i guizzi lascivi delle naiadi e delle ninfe, la danze spasmodiche e gli esaurimenti erotici delle coppie...

Consoliamoci, del resto: se c'è della musica che non senza ragione fin dai remoti secoli medievali i padri della Chiesa condannavano come diabolico mezzo di perdizione, e se certi toni son dolcemente snervanti per sè medesimi, come quel povero *la* maggiore che il padre Kircher qualificava di *tonus voluptuosus*, la musica stessa ci offre con altri suoi mezzi, potenti contravveleni: e ne abbiamo infatti di quella del tutto calmante e fortificante, quale narcotica o meditativa, quale guerriera od atletica. Lo sanno persino i Cinesi: i quali pretendono che la chitarra a trentasei corde del leggendario To-hi regolasse le pulsazioni cardiache, e sviluppasse nell'uomo le più austere virtù; e che una lira speciale, inventata dallo Sci-Nung, avesse il potere di tener desto lo spirito contro le tentazioni, far argine al vizio, e smorzare gli ardori della concupiscenza!...

Cose un po' strane, a prima giunta, ma meno inverosimili, in fondo, di quel che paiono, data la natura particolare di quella musica dei Figli del Cielo, assai più rumorosa e assordante, che non melodica e carezzevole.

19. — E così accade per tutti gli altri sensi, interni ed esterni, inferiori e superiori: pel tatto e pel gusto, per l'odorato e per la vista: « *Comme de longs échos* », canta nei suoi magnifici " *Fleurs*

du Mal „ il Baudelaire, «*qui de loin se répondent, dans une ténebreuse et profonde unité, vaste comme la nuit et comme la clarté, les parfums, les couleurs et les sons se répondent: il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, doux comme des hautbois, verts comme de prairies*»...

Si tratta infatti di tutto l'insieme di quei fenomeni sinestesici, i quali, senza dubbio comuni nell'uomo primitivo e negli animali, in cui le percezioni sono più intense ma meno differenziate e isolate che in noi, rimangono ancora, in fondo alla nostra vita di relazione, come felici atavismi sensorî ed estetici, dando ad ogni arte, per chi n'è ancora un po' meglio dotato, potenze e magie che soglionsi comunemente attribuire a qualcuna delle altre soltanto.

Io sono pienamente d'accordo, per questo riguardo, col più autorevole specialista della materia, il Flournoy, il quale considera come anomali progressivi, come *monstra per excessum*, quegl'individui d'*élite* che sono dotati in alto grado di questo intreccio unitario della sensibilità specifica, di questa mirabile risonanza di uno o di più o di tutti i sensi ai richiami d'un solo, della quale mi sono altrove diffusamente occupato io pure, nel riferir l'esito d'una mia inchiesta in proposito. E già tutta un'arte, un'arte aristocratica e trascendente, si fonda su tali fenomeni, singolari nelle loro forme più accentuate, ma universali in quelle più vaghe, e che quindi non s'ha ragione di qualificare degenerativi come fa Max Nordau con molti altri critici della sua scuola: chè anzi,

secondo me, pel solo fatto che vanno al di sopra e al di là del sentire comune, così uniforme e monotono, e che accrescono, estendono, affinano le facoltà estetiche e il gusto ordinario, io mi riservo il diritto di ritenere invece, fino a prova contraria, un utile e sano ricupero d'antichi tesori del senso, perduti, come tant'altre virtù, sulla via aspra e lunga della civiltà; e perciò, al pari delle vere e nuove conquiste, evolutivi e profetici, quantunque forse comuni agli uomini primitivi e ai selvaggi.

La prosa stessa, austera per sua natura, ed aliena da lenocinî artificiosi e formali, comincia, o meglio ritorna, a sentire il valore profondo, l'efficacia arcana, delle espressioni che coinvolgono varî sensi ad un tempo: e nella descrizione, e specialmente nel romanzo, nel romanzo modernissimo, anche verista e sperimentale, anzi meglio che nel trascendentale e simboleggiante, ci s'imbatte spessissimo in un appello alle facoltà sinestesiche dalla nostra nervosità raffinata; come, e più spesso e insistentemente, com'è naturale, vi c'imbattiamo nella lirica *fin de siècle*, decadente e occultista.

20. — Ma, per limitarci ai richiami da sensazioni sonore a sensazioni tattili, sapide od olfattive, e reciprocamente, notiamo col Gizzi, il quale però non ne trae, anzi quasi ne esclude, le conseguenze estetiche evidentissime, come nessuna coppia di nervi cefalici sia in così stretti rapporti anatomici e fisiologici con tutte le altre, e specialmente col pneumogastrico e col gran simpatico, e quindi

con tutte le viscere, come l'acustica: e già ne vedemmo poc'anzi l'effetto; e come niun centro sensorio, sia quanto l'uditivo esteso ad invadere, in certo modo, i territorî dei centri dei sensi cutanei, del gusto, dell'odorato, della visione, facendoli quindi essi pure partecipi, più o men vivamente in questo che in quell'individuo, ma in qualche misura in tutti gli uomini, delle proprie impressioni.

Uno studente universitario citato dal Flournoy sentiva i suoni come caldi e freddi, alla stessa guisa che gl'intelligenti in pittura dicono caldi e freddi i colori; ma tutti, poi, parliamo di suoni acuti, penetranti, laceranti, od urtanti, ruvidi, aspri; di voci pastose, vellutate, carezzevoli, oppure pungenti, sferzanti, secche; di melodie che fanno il solletico, dànno i brividi, mettono un brulichio nella cute, o che afferrano, scuotono, trascinano. Si obbietterà che queste non son che metafore, similitudini semplicemente verbali; ma metafore e similitudini non si sarebbero prodotte nella psicologia collettiva, non si sarebbero fissate e generalizzate in tutti gl'idiomi, se non rispondessero ad una reale e comune associazion cerebrale di sensazioni, e quindi d'immagini e di memorie.

21. — Certo, ciò accade più intensamente, con maggior evidenza, con più chiara consapevolezza, ai tattivi decisi, mentre per gli altri si tratta di una irradiazione più indefinita, più incerta, più ineffabile: come pei gustativi, che sono molto più rari, è più netta l'azione saporifica della musica:

e se per noi tutti un' arietta gustosa, una dolce serenata, una romanza insipida sono soltanto dei modi di dire, non manca taluno cui certi motivi fanno alla lettera, anche soltanto a pensarli, venir l'acquolina alla bocca, non meno d'un manicaretto appetitoso; nè manca il caso notorio di quel personaggio, non forse del tutto immaginario, dell'« *A' rebours* » di Huysmans, il quale arriva ad immaginare il suo « organo da liquori » od « armonium da bocca », col quale tradurre in melodie ed in armonie gustative reali pagine intere di musica scritta, con tutta la loro espressione, con tutte le sfumature, con tutte le delicatezze; nè manca, a riprova e a conferma, il caso reciproco e autentico del musicista nato, di vocazione, nel quale i centri uditivi, più vigili ed avidi, possono e sanno attirare a sè, accaparrare ed assimilare ogni immagine che si produca nei centri vicini, così gustativi come olfattivi o tattivi o visuali o motorii: e lo narra il Paulhan, di Massenet, che gustando del vino greco vi trova l'inspirazione d'una sua singolar melopèa meridionale, che ne traduce in squisita melodia l'inebbriante sapore, dolce e spiritoso, aromatico e tonico insieme.

Un olfattivo, invece, era certo il Baudelaire, quando cantava la « *métamorphose mystique de tous mes sens fondu en un* », e per cui « *son haleine fait la musique comme sa voix fait le parfum* »; e lo era lo Zola, che per la prima volta portava nei suoi romanzi le sensazioni dell'odorato agli onori della letteratura mondiale, come elementi essenziali e costitutivi dell'ambiente, ac-

canto alle ottiche ed alle acustiche, e più d'una volta fondendole seco in combinazioni mirabili: ricordate gli odori, i colori, il brusio delle *halles* nel "*Ventre de Paris*", formanti insieme tutta una immane musica plurisensuale?

E ricordate, nella "*Faute de l'abbé Mouret*", la seduttrice, l'affascinante orchestra dei profumi che nella stanza di Albina si effonde con sì suggestiva eloquenza? Il nostro Panzacchi ne ha fatta una delicata parafrasi in una delle sue recenti poesie: « A notte alta, nel parco solitario, la nuova sinfonia piena d'incanti si leva: i bei garofani fiammanti hanno le note dello stradivario (*); hanno accenti di teneri lïuti gli anèmoni, i mughetti e le vïole; e i gigli bianchi, sospirando il sole, vibran lamenti d'ottavino acuti; i rampicanti fior, dai verdi intrichi, come flauti soavemente trillano, e i girasoli e gli oleandri squillano come oricalchi di battaglia antichi. Una frase d'amore ultima tiene il gran concerto, e dalle rose emana: cantan le belle rose in voce umana, cantano dolce come le sirene ».

Da poetare così, a tradurre i profumi florali in vera musica, convenitene meco, non c'è che un passo!

(*) Fatto notevole: l'ing. Cauro, rispondendo da Napoli alla mia inchiesta sui fenomeni sinestesici, mi riferiva, tra molti altri dati interessanti, il caso d'un cieco suo conoscente, al quale, viceversa, il suono del violino richiamava proprio l'odor del garofano!

22. — Nei visuali, e tanto più quanto meglio lo sono, la musica, tutta la musica, e più certi ritmi, timbri e tonalità, richiama più vivamente e insistentemente che non negli altri, masse e distanze, forme e profili, luci, ombre e colori, e perfino figure distinte, oggetti in movimento, scene vaste e complesse.

Parlar di disegno melodico, d'arabesco sonoro, di ricamo orchestrale, di volume di voce, di masse corali, è cosa comune tra musicisti, tra critici, tra dilettanti; e questo significa, che tutti sentono più o meno decisamente le risonanze acustiche ripercuotersi pure nei centri visivi; e tutti dicono agile, vispa o leggera, molle, pesante o cascante una musica, come se la vedessero proprio con gli occhi, nelle sue forme e nei suoi movimenti.

Comune è pur l'impressione non meno volumetrica, direi quasi, di certi nomi: Giuseppe Giusti chiama quelli di Taddeo e Veneranda « nomi rotondi, larghi di battuta, e da gente posata e ben pasciuta »; e quella squisita scrittrice che si nasconde sotto lo pseudonimo di Haydée, notava, già or sono dieci anni, l'imperdonabile errore di estetica in cui è caduto l'Augier, nell'imporre il maestoso e superbo nome di Fourchambault a quei suoi piccoli borghesucci, contrapponendogli il lampo di genio che suggerì invece al Sardou quel suo magnifico nome di Rabagas, così tronfio e vistoso, ciarlatanesco e ridicolo, per il tribuno volgare ed in mala fede, cui l'appioppava come un marchio infamante. E i

nomi di donna? aggiungeva: ce n'è di molli, carezzevoli, voluttuosi; d'affascinanti, fatali, mistici; di miti, candidi, ingenui; di piccanti, monelli, pettegoli; in taluni, le *s* si snodano e s'attorcigliano come bisce; in altri il diminutivo squilla come una voce argentina, saltella con una grazietta acerba, che incanta; per certe donnine d'oggi, prodotto nuovo e raffinato d'un secolo che ha progredito per dieci, bisognerebbe inventare dei nomi nuovi appositamente: dei nomi cesellati sillaba a sillaba con ostinata pazienza e sapienza, nervosi e bizzarri, tra esotici e arcaici ed avveniristici, musica a un tempo e pittura, gesto ed aroma, simbolo e geroglifico.

Musica, gesto, pittura!... Dov'è, infatti, la linea, la siepe, il muro, che li divide? Nel «largo», osserva il Combarieu, il direttore d'orchestra, non per convenzione ma per convinzione, fa realmente un gesto largo col braccio; e l'uomo anche più incolto e impulsivo, per esprimer l'enorme, il colossale, rallenta il discorso, accentua più forte le sillabe a suono più suggestivo, ingrossa la voce, lega e prolunga oltre il solito i suoni maestri della sua frase; mentre ad esprimere il minimo, l'impercettibile, usa gli opposti istintivi artificî, assottiglia i suoi toni, acuisce gli accenti, precipita il ritmo di tutte le sillabe che li seguono. Nell'“ Africana ,,, al recitativo « Di qui vedo il mare immenso », come nella “ Regina di Saba ,, all'aria « Figlia dei Re », la frase s'allarga e si appiana maestosamente, e traduce quasi alla vista il concetto grandioso.

Molti, anche, sentono decisamente, spiccatamente, i diversi ritmi come linee spezzate o continue, rette o curve, a spirale, a voluta, a meandro, o seghettate, ondulate, accavallate.

Così, in tutti gl'idiomi prepondera l'*o* nelle interiezioni ed onomatopee significanti il grosso, il forte, il molto; e ne profittano infatti i poeti per ottenere nel verso l'armonia imitativa, ed i prosatori stilisti per cesellare e smaltare, come una coppa preziosa, la loro sapiente e delicata creazione; così l'*i* si riscontra invece più spesso nelle esclamazioni e nei vocaboli che dicono il piccolo, il fino, il sottile, l'*a* in quelle che esprimono il vasto, l'ampio, l'aperto: pensate alle interiezioni *uh*, *ih*, *ah*, ed agli aggettivi quantitativi *massimo*, *medio*, *minimo*, e sentirete nella vocale accentuata, nel suono predominante, qualcosa d'intimamente connaturato con essi, qualcosa di per sè stesso significativo, indipendentemente dalle definizioni convenzionali del vocabolario: provate, infatti, a supporne invertito il valore, e vi sentirete offesi come da una vera assurdità intellettuale, e più ancora da un ripugnante crimine estetico.

23. — E come di dimensioni e di forme, così pure i suoni, strumentali o vocali, musicali o verbali, sono evocatori di posizioni, di distanze, di movimenti. A ragione lo Schelling vedeva nell'architettura la musica dello spazio, sentiva, come del resto sentiamo tutti, la melodia e la sinfonia delle colonne, delle finestre, dei pinnacoli, delle cupole, delle torri, il ritmo delle loro distanze, il tono delle loro altezze, il timbro dei marmi, delle

pietre, delle terrecotte, dei legnami; e, naturalmente, anche il reciproco, i colonnati ed i portici musicali, i viali di note, le guglie di suoni, le prospettive acustiche...: non diciamo noi di note alte e basse, di suoni profondi e cavernosi, di musica serrata o spaziata?

E non giunge il musicista, facendo spiccare un cantabile chiaro ed acuto sur un accompagnamento sfumato e un po' sordo, a far apparire il soggetto come isolato, situato al di fuori e al disopra del paesaggio che fa da sfondo, come sur un'altura?

Quest'ultima osservazione è del Combarieu: del quale son pure talune altre circa la musica descrittiva di movimenti, che spesso lo è solo mercè del suo ritmo, or vibrante, ora scandente, ora ondeggiante, ora saltellante, ora a sbalzi, a galoppi, a volate, fondamento naturale di tutte le marce e di tutti i ballabili; e tale è anche il caso di Wagner, nella irrompente cavalcata delle Walkyrie, di cui l'illusione è proprio nel battito precipitoso del tempo (*); o nella romanza della stella nel “Tannhäuser„ che ne riproduce lo scintillìo col tremulo che s'accompagna continuo al recitativo; o nel disegnar ch'egli fa coi serpeggiamenti tonali dei violini e delle tube, le spire del drago mostruoso, alla terza scena del “*Rheingold*„.

(*) Frequentissimi sono in poesia gli esempi dell'armonia imitativa: basta citare il celeberrimo « *Quadrupedante putrem sonitu quatit ungulâ campum* » per il latino, il ritornello « Galoppa, galoppa, galoppa Ruel » per l'italiano, e il non meno famoso « *Le remords monte en croupe, et chevauche avec lui* » pel francese.

Altre volte, invece, la musica ottiene il senso del movimento mediante artificî speciali, non più dovuti direttamente al suo ritmo: l'ottiene il Wagner, ancora nel suo " Tannhäuser ,,, quando Elisabetta sta per prostarsi appiè della croce, ed il canto discende dal *mi* bemolle al *re* naturale, percorrendo un intervallo di nona, e l'orchestra lo segue subito dopo, e lo passa, scendendo ancora più in giù. E l'ottiene pure, per altra via, al second'atto della " Walkyria ,,, ove il tema della spada, mutato in una fanfara giojosa ed accelerata, suscita la visione della fuga traverso il bosco, dei fratelli-amanti, felici della liberazione.

Non altrimenti il nostro Veneziani, chiosando musicalmente " La Badia di Pomposa ,, del Tumiati, descrive la corsa di Giotto per la pianura, col ritmo accentuato dei timpani e con l'allegro animato degli archi, ottenendo un effetto d'evidenza meravigliosa.

Invece Berlioz, nella " Dannazione di Faust ,,, fa squillare in vivace contrasto d'intensità più fanfare di corni, dando a chi ascolta la chiara impressione dei cacciatori a cavallo sparsi nel bosco, inseguenti in corse tortuose la preda. Ma a me sembra tipico più di tutti l'esempio della deliziosa " Pattuglia turca ,, del Mickäelis, che s'incomincia ad udire appena, lontana e confusa, e che poi, mano a mano, per un « crescendo » di sfumature insensibili, pare avanzarsi sempre più forte e distinta, giunge e trapassa, squillando festosa e chiassosa sotto le nostre finestre, e poi lentamente si va allontanando di nuovo, si smorza,

s'affievolisce, si perde, si spegne, scompare in fondo alla via... Io mi rammento sempre, ogni volta che la riodo realmente o nella memoria, degli alessandrini di Victor Hugo, altrettanto eloquenti ed evocativi: « *On vit leurs dos confus reluire quelque temps, et leurs rangs se grouper sous les drapeaux flottants, ainsi que des chaînons ténebreux se resserrent; puis ces farouches voix dans la nuit s'effacèrent* ».

24. — E non solo le forme e le dimensioni, le posizioni ed i movimenti delle cose, prendono nell'uditivo, spontaneamente, la veste sonora, e questa, a sua volta, nel cervello del visuale ridiventa moto e distanza, misura e figura; ma luce e colore partecipano a queste trasformazioni mirabili, così nella musica come nell'arte della parola, sia questa prosa o poesia, per la parte musicale ch'essa contiene: è infatti per via di questa, che, indipendentemente dal significato filologico dei vocaboli, si conseguono effetti delicatissimi di descrizione: pei quali anzi i più raffinati stilisti ricorrono proprio sovente a quegli artifici, tanto più efficaci e sicuri, quanto più puerili ed arcaici, ai quali appunto ricorre spontaneamente la lingua ancora bambina, ancora povera di parole di senso ben definito e come tale riconosciuto ed inteso da tutti: la ripetizione di certe parole, il ritorno di certe frasi, con insistenza ossessiva, più per come suonano che per ciò che dicono; l'infittirsi in un verso o in un periodo di certe vocali o di certi gruppi di consonanti che cantano o ronzano o stridono o scorrono o guizzano in modo più

pittoresco; le rime, dense, in fine e anche dentro dei versi; e in questi e nella prosa, le assonanze e le allitterazioni, gli sdruccioli, i piani, i tronchi, i monosillabi e i polisillabi: tutte cose che hanno, oltre ad ogni altra qualità visibile, il loro grado di luce e d'ombra, il loro tono di colore, di smalto o di velatura.

Pei veri visuali, infatti, ogni vocale ha il suo colore proprio, ed ogni consonante che le si associ gli dà un diverso carattere, una speciale *nuance*.

L'udizione colorata, o sinopsìa, è un fatto assai più frequente che non si creda, e, nei suoi gradi più tenui ed indefiniti è assolutamente normale ed universale. Il famosissimo sonetto del Rimbaud, come un altro del nostro Pastonchi, che cantan la varia bellezza cromatica delle vocali, non possono parere stranezze che agli ignoranti ed ai fatui.

Io vedo l'*a* rossa, l'*e* gialla, l'*i* bianca, l'*u* nera, e l'*o* sola è per me grigia o senza colore; il Rimbaud invece la dice gialla, e l'*e* bianca, e l'*i* azzurra; ed altri sente l'*a* bianca, l'*e* verde, l'*i* rossa, e così via: c'è un'intera biblioteca, oramai, di libri ed opuscoli e articoli, di sperimenti, d'inchieste e di dati su questo soggetto.

A me basta l'avervi accennato, per dimostrar l'esistenza degli elementi pittorici nella parola, e la musica descrittiva che se ne può fare.

Non per nulla i francesi dànno il nome di *vers blancs* agli sciolti: la rima, infatti, con la ripetizione insistente d'una medesima sillaba, e spe-

cialmente la così detta rima ricca, ne addensa e ne impone l'effetto luminoso e cromatico, dando a tutta la strofa la propria fisonomia, e sopratutto il proprio colore; mentre gli sciolti, mescolando alla rinfusa tutti i colori, riescono al bianco, o meglio, come nella rotazione del disco di Newton, a un bianco sporco, quasi ad un grigio, scialbo e insignificante. Di tutto ciò, gli scrittori di versi per musica, se fossero veramente artisti nel più squisito senso della parola, ciò che purtroppo, invece, non son quasi mai, dovrebbero fare gran conto, tenendo bene presente che l'opera loro non ha da essere letteraria soltanto, cioè non astratta, verbale, mentale, ma anche musicale, cioè concreta, figurata, sensoria.

25. — Nè solamente al poeta od al prosatore che creano, spetta l'obbligo e tocca l'onore d'essere insieme anche un po' musicisti e pittori; ma l'ha da essere anche chi legge, e leggendo commenta e collabora, canta e dipinge col primo autore.

L'arte di leggere non è men alta e complessa di quella di scrivere, e corrisponde con esattezza a quello che è l'esecuzione rispetto alla musica. Con ben diverso tono di voce noi declamiamo il distico del Carducci « Quando a le nostre case la diva severa discende, da lungi il rombo de la volante s'ode », e quell'altro, non meno pittorico, « Sorge ne'l chiaro inverno la fosca turrita Bologna, e il colle, sopra, bianco di neve ride »: chi rincupisse la voce, tranne per le parole alludenti al severo profilo della città, su questo luminoso e sereno paesaggio, sarebbe da noi com-

patito come uno stupido o un folle; e così, chiunque, istintivamente, senz'essere stato a scuola di recitazione, dicendo l'impressionante elegìa che il morbo difterico ha suggerita al Poeta, quasi si acquatta pauroso nella persona, quasi trattiene il respiro, quasi non osa gestire, se non per opporre la mano protesa, che segue il volo funesto, « all'ombra dell'ala che gelida gelida avanza », e che « diffonde intorno lugubre silenzio »: quel silenzio, che appena il lettore si sente di rompere con la sua voce smorzata, lenta, profonda.

26. — Del pari, nella musica pura, noi tutti parliamo, concordemente, sottintendendo e accettando senza discuterla quella dottrina sinestesica che si nasconde in queste espressioni, di scala cromatica, di colorire o chiaroscurare l'esecuzione d'un pezzo; e a tutti fanno impressione di chiari, di luminosi, i registri di testa, e di cupi, invece, e di oscuri quelli di petto. Ed è per questo, osserva l'autore dei " *Rapports de la musique et de la poésie* ", che una squillante fanfara accompagna naturalmente il motivo dell'oro nel " *Rheingold* ", mentre un fondo grave di contrabbassi è adibito nel prologo del " *Goetterdaemmerung* " per dar l'immediata impressione del bujo notturno.

Alla lor volta, i timbri dei vari strumenti traducono tutte le gradazioni, le sfumature diverse, di cui le note ci dànno le tinte fondamentali; intanto che i nervi sensibilissimi e delicatissimi dell'esecutore, fatti essi pure dal lungo studio e dal grande amore eccezionali strumenti di precisione, imprimono ai legni, alle corde, ai metalli,

altri e nuovi caratteri, infinitamente varî, inesauribilmente ricchi, magneticamente suggestivi, coi mille modi diversi e personali, d'accarezzare, dimeggiare, animare, umanizzare, anzi, l'inerte materia.

È così, che si giunge a rappresentare anche cose tanto complesse, che pajono impercepibili, imprecisabili, inesprimibili a mezzo di suoni, come ad esempio quel non so che, quella sfumatura di stato di coscienza, quel viluppo di minime sensazioni, che è il così detto « color locale », e del quale il colore non è che un solo elemento: e non già, s'intende, come « citazione », per usar la parola precisa del Combarieu, vale a dire com'eco lontana, come reminiscenza testuale di dati suoni o rumori realmente uditi, o di speciali motivi caratteristici d'un paese, come ha fatto il Mascagni nella " Cavalleria ,,; ma, più e meglio, come suggestione indefinita di qualche cosa d'esotico e d'inusitato, mediante l'uso di toni, d'accordi, di metodi tecnici eccezionali, di nuovi strumenti, magari, o di felici artifizî e di misteriose modificazioni ai comuni e abituali procedimenti: e basti l'esempio stupendo che n'offre la genialissima " Aida ,, del Verdi.

27. — Ma prima di giungere a questo, vogliamo insistere ancora sugli elementi di cui tali quadri complessi risultano, e nell'esame dei quali eravamo appunto arrivati alla luce e al colore. A un cieco-nato studiato dall'Alberotti, l'ululo della sirena, le vibrazioni della chitarra, il battito dell'incudine, facevan passare per l'occhio ottene-

brato fantastici lampi diversamente cromatici; un medico sentiva invece colorati i rumori del cuore pulsante e dei polmoni che respiravano, durante l'ascoltazione clinica; Bernardo Celentano, l'insigne pittore, udiva rossi i suoni delle trombe; altri, citati in copia dal Flournoy, trovan vermiglio il canto del gallo, giallo il miagolìo dei felini, oscuro il rombo del tuono, aranciato il belar delle capre, bianco argentino il fischio della locomotiva, candidi i gridi dei bimbi, lattee le voci muliebri, scure, più o meno, quelle degli uomini adulti.

René Ghil, lo strano poeta e critico « strumentista », sente un colore diverso a ciascuno strumento d'orchestra, com'altri, più numerosi, a ciascuna nota della tastiera; una signora, a proposito di quella mia inchiesta che ho ricordata più innanzi, mi scrisse che nella sua mente il tono maggiore (*do-re*, *fa-sol*, *la-si*) richiama le tinte calde della pittura (rosso, aranciato, giallo), mentre il minore (*re-mi*, *sol-la*) risponde alle fredde (turchino, azzurro, violetto); ed io credo, e lo ripeto, che anche tutti questi fatti non siano eccezionali che nei loro gradi più intensi, e che invece, in forme vaghe ed inconscie, siano affatto ordinarî ed universali.

Certo, li sentiva tanto precisamente e sicuramente Franz Liszt, da credere che dovessero sentirli allo stesso modo anche gli altri: sicchè, dirigendo l'orchestra, raccomandava, senza mai dubitare d'esser frainteso, che questo doveva farsi « più azzurro », quest'altro « più rosso ».

Ed or son pochi anni, nel '95, fu fatto costruire a Londra dal Wallace Rimington un organo singolare, fratello, od almeno cugino, di quello immaginario del Des Esseintes, ed in cui ogni tasto è in comunicazione con una lampada elettrica, della tinta speciale che secondo l'autore risponde esattamente alla nota: « suonando » quell'organo, acusticamente muto, s'intende, si viene a tradurre, secondo lui, e con effetti squisiti pel buongustaio, non meno che convincenti pel critico, la melodia fonica in melodia cromatica, l'uditiva in visiva; giungendo così alla curiosa constatazione, che Wagner componesse prevalentemente in purpureo, Mozart in celeste, Meyerbeer in violetto, Massenet in giallo, Lecocq in vermiglio.

E in tutto questo può darsi ci sia una buona dose d'esagerazione od anche d'aberrazione; ma c'è senza dubbio, al solito, anche un fondo di vero comune, accessibile a tutti e da tutti accettabile.

Mostran di crederlo, intanto, e praticamente, e da assai prima di questi novissimi tentativi, molti e molto serii musicisti, esprimendo senza esitare luci e colori con ritmi e con suoni. Celebratissimo, ed a ragione, è per questo riguardo l'oratorio di Haydn "La Creazione,, , in cui il *fiat* generante la luce è tradotto in una davvero abbagliante irradiazione di note; Berlioz, nella scena del pandemonio, impiega quelle più gravi della sua orchestra potente, ed in quella del cielo le più elevate; Liszt, nella sinfonia sulla "Divina Commedia,, (bellissimo esempio delle reciproche ispirazioni delle

arti fra loro, come le « traduzioni » in poesia di Fogazzaro da Chopin, da Schumann, da Boccherini), Liszt ugualmente dipinge l'inferno ed il paradiso coi toni estremi della tastiera; e Mascagni nell'" Iris „ descrive con temi sinfonici tutto il grandioso spettacolo della levata del sole: in principio, il silenzio perfetto, notturno, richiama la tenebra fonda; poi, percettibile appena, un mormorare di contrabbassi accenna ai primi bagliori dell'alba; poi cantano più distinte e spiegate le voci dei violoncelli, e la luce cresce ed il cielo s'indora; i violini diffondon l'aurora festosa; i legni dipingon di porpora l'orizzonte; salgono gli archi a toni più acuti, squillano l'arpe, rispondono i cori da dentro, ed infine emerge glorioso, radiante, il sole, in una esplosione trionfale di tutta l'orchestra.

28. — Un passo ancora, e siamo a un fenomeno ancor più elevato e complesso, all'udizione figurata, dalla quale si giunge direttamente al ritratto musicale, al paesaggio sonoro, al quadro vasto, alla ricca composizione d'immagini ottiche suscitate ad un tempo con mezzi esclusivamente acustici.

In una sua inchiesta sugli effetti psichici della musica, il Lombroso ha trovato che sulla metà degli uditori essa evoca paesaggi ed immagini: io credo che per la massima parte si tratti di semplice concomitanza mnemonica, cioè di paesaggi e d'immagini realmente percepiti altra volta assieme alla musica che li richiama, o ad altra che a quella per qualche lato si rassomiglia. Ma

su qualcuno si tratta invece d'immagini nuove e fantastiche, suscitate e create da musica nuova ugualmente, all'atto stesso della sua prima udizione.

Notissimo è il caso narrato dal Mendelssohn, che, fatta udire al Goethe una grande *ouverture* di Bach, sentì dire da lui essergli parso, ascoltando, veder discendere lentamente e solennemente giù per un grande scalone marmoreo un lungo corteo di magnati; e quasi identico è quello di un altro grande «visuale», Arrigo Heine, alla cui fantasia, nell'ascoltare rapito l'"Eroica" di Beethoven, svolgevasi tutta una splendida processione di grandi, ammantati di porpora; ed analoghi, pure, sono i casi rammentati da Luigi La Rosa in un suo notevole studio sulla inversione delle arti, del Lenz che in un'altra sonata del genio di Bonn vedeva le note effondersi ed innalzarsi verso l'azzurro, attorno a una coppia di innamorati che s'aprono e tendon le braccia desiderose; dello Schumann, al quale una marcia di Schubert fa scorgere nettamente le mura soleggiate e le torri policrome della meravigliosa Siviglia, ed uno studio del Cramer delinea lontano il profilo bizzarro d'una pagoda cinese. In un giornale sardo, infine, trovai una volta descritto un altro fenomeno tipico di udizione colorata, accaduto all'autore stesso della comunicazione: il quale, udendo un soprano cantare musica sacra, provò l'impressione vivissima e quasi allucinatoria di un angelo candido e luminoso, impalpabile e immateriale, che col salire e lo scendere delle note,

saliva e scendeva esso pure i gradini d'una scala d'oro perdentesi in alto ed in basso nell'infinito; e aveva un brivido ai tremuli, e dava un balzo agli acuti, e sostava sur un eccelso gradino ad un punto coronato, e ad un salto d'ottava bassa piombava egli pure, disfatto, nel vuoto.

Il Patrizi ritiene che le visioni di questi veri «imaginifici» non siano dovute ad alcuna facoltà propria e specifica dei suoni, sia come ritmi, sia come note, sia come timbri; e che se talune battute d'orchestra sono capaci di trasportarli in cospetto d'un porporino paesaggio crepuscolare od all'ombra d'un viale d'acacie odoranti, ciò non derivi da qualche invisibile tavolozza o da qualche arcana profumeria celata negli strumenti o nelle laringi, ma dal fatto che le sfumature di piacere che accompagnano quelle svariate sensazioni acustiche, ottiche od olfattive, sono dello stesso tono e fondono in una sola, sinteticamente generica e deliziosa, le più disparate ed eterogenee impressioni specifiche, passate e presenti, mnemoniche e attuali.

Infatti, soggiungo io, se si trattasse di poteri proprî dei suoni, i fenomeni relativi dovrebbero manifestarsi allo stesso modo in tutti gli uomini, mentre realmente essi non sono, almeno così accentuati e determinati, se non combinazioni fantastiche affatto soggettive ed individuali. Ma è pur anche vero, che, più tenui e più vaghi, essi sono comuni a tutti, ed hanno quindi il loro posto legittimo nell'estetica generale e normale.

29. — È invece propria degli uditivi soltanto, ossia

dei musicisti del suono o della parola, la facoltà inversa, cioè quella di trasformare spontaneamente, non solo senza sforzo, ma per un bisogno impulsivo dell'organismo nervoso, le immagini ottiche in immagini acustiche, o, meglio ancora, in immagini moto-vocali o moto-sonore.

Narra il Paulhan nel suo acuto saggio sull'invenzione, come il Massenet concepisse " Il Re di Lahore ,,, contemplando una semplice scatola di cartone, con bajadere dipintevi sopra, danzanti in cadenza con gesti simmetrici e paralleli... Più umile ma più singolare e caratteristico, mi sembra però un caso rientrante nella mia diretta esperienza: tra i miei amici più cari, io conto una sordomuta, intelligentissima e affettuosissima, presso la quale, guardandola ed ascoltandola, io ho passato parecchie delle ore più belle della mia vita: essa pure era una musicista oggettiva, istintivamente e senza saperlo: ed è con ammirazione commossa, con tenera meraviglia, che ancora oggi io rammento le vere evocazioni, che con accenti inarticolati, con piccole grida, con esclamazioni cupe od acute, meste o giulive, accompagnate da gesti misurati e pieni di grazia, ma anche d'energia e di significazione grafica e plastica, e da lampi degli occhi e da sorrisi e movenze delle mobilissime labbra e di tutte le linee del volto, ella faceva di tutte le cose belle dell'universo sensibile: ricordo in modo particolare la descrizione vocale dello spettacolo pirotecnico, di cui udiva, o meglio sentiva con la pelle, credo, i più forti fragori, e indovinava, tanto da renderli esat-

tamente, i minori, e con essi i sibili e i mugolii, gli stridori, i fruscii più diversi; e poi, e meglio, tutte le forme e tutti i moti, e tutte le luci e tutti i colori dei razzi, delle girandole, dei castelli incandescenti; e il succedersi, fra gl'intervalli taciti e bui, degli slanci sublimi degli zampilli d'oro nel cielo, dei guizzi, dei balenii, delle irradiazioni, delle pioggie, di cento metalli, di mille gemme luminose e viventi, bianche ed azzurre, verdi e aranciate, violette e vermiglie, scintillanti e sfolgoranti, fra l'acre odor della polvere, nell'aria umida della sera.

30. — Da questo fenomeno, è piano ed ovvio il passaggio ad un altro, non meno meraviglioso, che si verifica con la fatalità d'una legge nella musica popolare: popolare nel senso più proprio, cioè non soltanto fatta pel popolo, ma fatta anche da esso, empiricamente, impulsivamente. In essa, cosa poco osservata e affermata finora dai teoristi di musica, il paesaggio da cui fiorisce si riflette a grandi linee schematiche, come in un lago i caratteri delle sue sponde; e ne dà larga dimostrazione un genialissimo studio della dottrice Costantina Levi, il quale è la cosa più convincente ed originale ch'io mi conosca in proposito.

La Levi chiama, con felice ardimento, « forma della canzone, il disegno, la linea, che descrive la voce cantandola »; e giunge a determinare e a tracciare graficamente tal forma col metodo cartesiano delle coordinate, che qui rappresentano l'una l'altezza relativa delle note nella canzone, l'altra la loro durata: ne nasce una linea

continua, un profilo tipico d'ogni canzone, che, paragonato ai profili di molte altre, conduce in modo mirabile a stabilire la fisonomia comune, l'« aria di famiglia » immancabile, di tutte quelle compaesane fra loro: come la flora e la fauna, così la musica d'ogni paese ha il suo *habitus* particolare e caratteristico; e come piante e animali, cambiando paese, s'adattano al nuovo clima modificandosi e trasformandosi, così s'acclimano, trasmigrando di terra in terra, pur le canzoni, assumendo profili e movenze sensibilmente diversi.

Nei canti della pianura, ad esempio, poco modulati, limitati ad intervalli di terza o di quarta, e dove prevalgono le ripetizioni di frasi musicali e le corone, la curva è monotona, poco accidentata, semplicissima, e quasi disegna il profilo stesso del suolo che l'ha suggerita alla semplice anima del cantore, coi suoi orizzonti senza confini, con le sue luci senza rimbalzi, con le sue voci senz'echi.

Diverso è il canto della collina: vi appajono già dei dislivelli improvvisi, prodotti da intervalli di quinta, di sesta e di settima, tra cui quasi sempre sono intercalati intervalli minori di seconda o di terza; e la voce si porta gradatamente agli acuti, sosta a tratti a uno stesso livello, per poi ridiscendere mollemente, oppure, talvolta, arrestandosi sull'altura, cioè sull'ottava superiore a cui era salita: sono le belle curve accentuate dei dorsi aprichi, le molli linee smussate e sfumate dalla vegetazione e dalla coltura, che l'occhio percorre senza fatica, salendo il dolce pendìo, se-

guendo la cresta ondulata, tornando bel bello, dal lato opposto, in pianura.

Assai più forti si osservano i dislivelli, nel profilo delle canzoni di montagna; più forti e più bruschi e più erti, senza trapassi graduati, con angoli molto acuti: tra serie di note gravi, ad intervalli brevi ed uguali, scattano a un tratto, senza modulazioni preparatorie, dei gridi acuti, con balzi, talvolta, di quasi due ottave, che stonerebbero nella pianura, e che invece armonizzano mirabilmente, lassù, con quei picchi inaccessi, con quelle vette foranti le nubi, con quei candori abbaglianti in contrasto coi cupi burroni, seguendo i salti vertiginosi dell'occhio, di balza in balza.

E le canzoni del mare? Son tutte ondate di scale e di arpeggi, in cui la voce sdrucciola molle di nota in nota, per intervalli anche minori d'un semitono, non esprimibili quindi nemmen dalla grafica cartesiana; ma vi s'intrecciano pure le linee della riviera, piana a Venezia, colliva a Sorrento, rupestre a Rapallo.

31. — Ora: se il paesaggio s'impone, inavvertitamente, anche a chi fa della musica empirica e quasi istintiva, e riappare in essa, per quanto trasfigurato, riconoscibile e quasi visibile ancora, sebbene non più con l'occhio, ma con un senso che gli equivale; può ancora negarsi che il musicista di professione, signore assoluto dell'arte sua, possessore d'una tecnica raffinata e sapiente, conoscitore perfetto di tutti i mezzi e di tutte le ascose malìe d'ogni suono, sia in grado, a sua volta, di disegnare, di colorire, di chiaro-

scurare il paesaggio medesimo con anche maggiore evidenza, nelle sue linee statiche, nella sua vita dinamica, e col paesaggio gli esseri che vi si muovono, i fenomeni che vi si producono?

Senza dubbio, dice il Combarieu, la musica rende meglio il mondo degli affetti, e la pittura quello delle forme: ma ciò non vieta a questa di far palpitare talvolta anche il cuore, nè a quella, di suscitare anche aspetti concreti, figure visuali, come per uno scambio momentaneo, per un mutuo prestito di facoltà.

Invero, e date le mie premesse, qui la proposizione non è formulata con esattezza: ufficio della musica non è di rendere il mondo degli affetti, ma quello dei suoni; come ufficio della pittura, più che di rappresentare le forme, è di delineare i contorni e di colorire le superfici. Ma tutte quante le arti, per quanto in diverso grado ed in varia misura, possono senza dubbio talvolta supplirsi e sostituirsi a vicenda; e come il musicista e il poeta riescono spesso a dipingere ed a scolpire, pur non di rado scalpelli e pennelli traducono in modo indiretto pensieri melodici e liriche inspirazioni in marmi ed in tele; e a niun artista che non sia semplice mestierante, è negato il potere più alto di comunicare, secondo la sua personal vocazione, per via d'immagini acustiche, od ottiche, o plastiche, o verbali, quei sentimenti o quei pensieri, o quelle più trascendenti visioni, che possono esservi cerebralmente associati.

32. — Un paesaggio non è infatti, dice lo stesso Combarieu, sempre soltanto un assieme di linee, di

colori, d'ombreggiature; ma è anche sovente uno stato d'animo, identico a quello che si può parimente evocare con un altro insieme d'elementi tutto diverso, cioè fatto di suoni, d'intervalli, di accenti. A teatro, si può far apparire lo spettro di Banco per magistero di specchi o di lenti; ma si può pure, e assai meglio, farlo « sentire » per mezzo dei gesti paralizzati e dei volti allibiti dei personaggi presenti, come si sente passare, fantasma invisibile eppure agghiacciante, la morte nei brevi e mistici drammi di Maeterlinck.

Ebbene, la musica può, come già dissi citando Wagner, servirsi alternatamente, secondo il bisogno, di procedimenti analoghi all'uno od all'altro di questi, o pur anche ad entrambi in un tempo, nella misura che le circostanze assegnano ad ognuno: da un lato riproducendo, più o meno stilizzato, l'ambiente, e questo più spesso coi mezzi orchestrali; dall'altro facendo parlare col canto, sia pur non verbale, sia pure magari rappresentato da uno strumento che più s'avvicini alla voce umana, gli stati emotivi delle anime.

Beethoven dipinge così, nella sua « Pastorale », sia musicando dei suoni oggettivi, sia suscitando quelle impressioni soggettive che naturalmente essi sogliono ingenerare, la vasta campagna, il ruscello tortuoso, i villani occupati alle loro faccende, il rapido temporale estivo che sopravviene, s'addensa, scoppia, imperversa, cede, trapassa, e dà luogo di nuovo alla luce, fresca, umida e tersa, ed all'arcobaleno che stende il suo lieto cerchio multicolore sui grigi vapori che s'allontanano.

E così il nostro Puccini, ha nel terzo atto della sua " Tosca ", così ricco d'elementi descrittivi, una viva e felice impressione dal vero: al concerto delle campane di Roma che rispondendosi dall'uno all'altro dei sette Colli, in timbri diversi e con voci attenuate diversamente dalle distanze annunziano il giorno, segue e s'innesta come un senso delizioso di freschezza mattutina, d'aria limpida e tersa, di colori teneri e gai, che profilano ed acquerellano il vasto panorama dell'Urbe, quale apparisce, nella sua più superba poesia, dagli spalti della Mole Adriana. Più oltre ancora si spinge ad esempio il Berlioz, rappresentando in un quadro orchestrale il laboratorio di Fausto, profondo ed oscuro, dove i fornelli rosseggiano sotto le nere travate, e rilucon negli angoli e sulle tavole i vitrei profili e i metallici gomiti dei lambicchi e delle storte, e il vecchio dottore immagina strane metamorfosi di alchimia, ed insieme gaudiosi prodigi d'amore; o inseguendo invece, com'egli fa nei cinque tempi della " Sinfonia fantastica ", i sogni morbosi del giovane innamorato respinto dalla sua bella e che muore suicida coll'oppio: i quali sogni trapassano, col trasformarsi d'un tema unico (il pensiero insistente della spietata) man mano che cresce e s'estende l'intossicamento, per tanti fantasmi e visioni diverse, prima figure isolate e confuse, poi un gran ballo, poi una scena campestre, poi una marcia di condannati, infine una ridda di streghe.

33. — Possiamo dunque concludere e riassu-

mere in poche linee questo capitolo della musica sensoriale, o meglio della musica in relazione coi varî sensi. Uno solo, naturalmente, quello dell'udito, è in modo diretto impressionato da essa: ma in modo indiretto lo possono essere, anzi lo sono, in maggiore o minor misura, anche tutti gli altri; e reciprocamente, ciascuno può suscitare in ognuno di noi, e più nei tipi uditivi, echi acustici, immagini sonore, spunti musicali. D'altra parte, se dai mezzi passiamo ai fini, o meglio, scartando il linguaggio teleologico non sempre appropriato, se dalle cause, le sensazioni, passiamo agli effetti, gli stati di coscienza, troviamo che la musica può essere puramente decorativa, o anche rappresentativa, o infine anche espressiva. Decorativa è per me, e decorativa soltanto, quella che eccita i sensi in modo gradevole, ma senza destare nella memoria immagini concrete, nè acustiche nè d'altra specie, se non, tutt'al più, paragonabili ad arabeschi e meandri, o a combinazioni cromatiche simili a quelle del caleidoscopio o della girandola; rappresentativa, poi, è la musica che riproduce i suoni reali del mondo, oppure anche, indirettamente, per mezzo di suoni, altre immagini eterogenee all'udito, ma seco connesse, e inspirate comunque alla realtà sensibile: il Combarieu vuol riservato il nome di descrittiva alla prima soltanto di queste due specie, e dà il nome di suggestiva non solamente alla seconda, ma anche a tutta la musica suscitatrice di stati psichici ancora più alti e complessi; io, per me, credo invece più esatto chiamare imitativa la

prima, e descrittiva la seconda: poichè anche in letteratura la descrizione non è che evocazione d'immagini mnemoniche plurisensuali, a mezzo di quelle, ottiche o acustiche, delle parole scritte o parlate; e direi musica suggestiva tutta l'altra, quella che a mezzo d'immagini, fornite da qualsivoglia centro sensorio, ci suggerisce dei sentimenti, dei pensieri, delle idealità, che con esse vanno naturalmente associate.

Non hanno ragione, in ogni modo, coloro, che prendono troppo alla lettera il termine di musica descrittiva, attribuendo pertanto a quest'arte le stesse potenze che sono proprie della pittura, della scultura, dell'architettura, e classificando quindi anche l'arte dei suoni fra quelle che hanno per fine rappresentare gli spazî, le forme, i colori. Non hanno ragione, come non l'hanno da parte loro quegli altri, non meno eccessivi, che negano ai suoni qualunque poter descrittivo di cose e di fatti fisici estranei all'acustica, e perciò anche degli effetti psichici che ne potrebbero risultare: costoro, in buona fede, rifiutano agli altri i richiami tra immagini foniche ed ottiche, tattili, muscolari, olfattive, e così via, perchè in essi (almeno è questa la ipotesi più verosimile), o sono del tutto interrotte, od almeno rimangono impervie e imperfette le comunicazioni nervose fra i centri uditivi e gli altri, e fra essi e le sedi encefaliche delle funzioni psichiche più elevate.

Non meno in buona fede, il Combarieu, ed altri con lui, cadono, secondo il mio modo di vedere, in uno sbaglio d'interpretazione, confondendo i

mezzi dell'arte, ai quali io attingo i criterî per giudicarne i poteri immediati, co' suoi effetti, onde invece s'inspira la loro speciosa obbiezione: dicendo la musica prima e fondamentale fra le arti del tempo, noi non diciamo già che essa non possa rappresentare anche lo spazio; diciamo solo, che essa lo rappresenta per mezzo del tempo, o meglio di fatti la cui misura è nel tempo, e quindi indirettamente; come indirettamente, cioè per mezzo dello spazio, o meglio di fatti la cui misura è spaziale, anche la pittura potrebbe reciprocamente rappresentare fenomeni che si producon nel tempo, cioè che consistono in atti seriali e successivi, anzichè multipli e coesistenti: Raffaello che lascia vuoto uno spazio fra un personaggio in atto di andare, e più altri che restano fermi dietro di lui, riesce a dar quasi la piena illusione del moto di quella figura, non meno di quanto riescano a suscitar l'illusione dell'alpe candida e verde, dei picchi e degli altipiani, dei pastori e dei greggi, gli alti e bassi, i ritmi lenti ed i rapidi trilli, il balzo improvviso dal tono minore al maggiore, che usa il Rossini nella magnifica sinfonia del "Guglielmo Tell,,.

34. — Ma v'ha di più: ed è qui, che consiste la conclusione più generale e fondamentale cui giungeremo con questa prima parte del nostro lavoro, è qui che riusciremo a concretare uno dei capisaldi angolari del nostro assunto: cioè, che anche come rappresentazione diretta della realtà acustica, la musica rimane necessariamente, fatalmente, inferiore alle arti figurative, come rap-

presentazione della realtà ottica: perchè, salvo pei ciechi, la realtà ottica è quasi tutta la realtà: una cosa, un animale, una persona ch'io veda, sono per me tutta la persona, tutto l'animale, tutta la cosa, anche se muti; ma la persona che mi parla all'oscuro, l'animale di cui odo la voce, la cosa che manda un suono senza lasciarsi vedere, sono per me quasi assenti, e lasciano insoddisfatta la mia sensibilità, la mia fantasia.

È vero, che la musica può, come vedemmo, evocare anche, indirettamente, forme e colori, gesti e movimenti; ma queste evocazioni indirette non potranno mai gareggiare in evidenza, e quindi in bellezza sensoria, con le rappresentazioni dirette e immediate: altro è descrivere, altro rifare; altro è accennare, altro è riprodurre.

Dunque, come arte del senso, la musica resta inferiore alla pittura ed alla scultura; dunque, la rappresentazione della realtà sensoriale, della realtà immediata, non è certamente l'oggetto specifico della musica.

Parte II.

La Musica e il Sentimento.

1. — Esaurite, così, tra le domande che ci rivolgevamo nel chiudere il Prologo, quelle che implicavano il solo e primo problema, se la musica fosse un'arte puramente decorativa, o non anche, invece, figurativa e rappresentativa, ci troviamo ora di fronte a quest'altro gruppo di quesiti: visto che la musica è anche un'arte capace di rappresentare cose reali del mondo somatico ed oggettivo, sebbene, senza alcun dubbio, non sia questa la sua naturale e specifica destinazione, è ammissibile che lo sia ugualmente di esprimere sentimenti ed affetti? E, se sì, è in grado di farlo da sola, o non può che accentuare ed approfondire, in questo, i poteri espressivi del gesto e della parola? E, d'altra parte, con quali mezzi, col ritmo o con la forza, con l'altezza o col timbro, con la melodia o con l'armonia, riesce la musica a suscitar l'emozione? E, infine, sarebbe per avventura, come pretendono i più, davvero questa la sua missione propria e connaturata?

Vi è, infatti, chi nega assolutamente ed in ogni caso alla musica qualsivoglia potere espressivo, come noi già vedemmo in principio; e vi è, d'altra parte, chi eccede nel senso opposto, affermando la musica essere sempre il linguaggio del sentimento, e non essere musica affatto quella che non commove, sia pur leggermente, l'animo nostro. Non occorre dire, che io sto per l'opinione intermedia, così per la musica come per ogni altra arte: ciascuna, a mio credere (e tutto il manuale di "Estetica„ è fatto per dimostrarlo), è capace, in grado maggiore o minore, e per vie diversissime, di riprodurre, direttamente o per suggestione, le immagini parziali (ottiche o acustiche, tattili o muscolari, sapide od olfattive) delle cose reali che costituiscono l'universo sensibile; e ognuna pure, secondo me, è in grado di ridestare, pel tramite di queste immagini, anche le emozioni che con esse di solito sono connesse nelle vicende della nostra vita; e come le emozioni, i pensieri; e come i pensieri, le idealità che ne posson fiorire. Onde si ha, in ogni arte, un grado puramente sensorio, quello che non dà che le immagini; uno sentimentale, che vi aggiunge l'elemento emotivo; uno intellettuale, che vi innesta il dato cogitativo; ed infine uno ideale, che le corona con un' aureola trascendente.

La musica, a parer mio, non è in questo diversa dalle altre arti, e il bello musicale non si sottrae alla legge estetica suprema delle gerarchie psicologiche, comune ad esso ed al bello pittorico, al bello letterario, al bello architettonico, al bello

mimico, al bello scultorio. Solo, è necessario chiarir subito e bene, che l'emozione musicale è un'emozione *sui generis*, come lo è l'emozione poetica, o plastica, o grafica e così via; e che ciò che dice la musica al sentimento, non è affatto ciò che gli dice la forma o la parola o il colore; e che quindi la traducibilità d'uno in altro fra questi linguaggi eterogenei non è che assai relativa, imperfetta, indiretta, generica; e che si spiega così molto bene come poeti insigni sian sordi alla musica, come solenni pittori la tengano per un nojoso ronzìo, e come architetti geniali l'abbiano in conto di un vero tormento.

2. — E, intanto, l'emozione musicale non può derivare da quella verbale, perchè le preesiste nel tempo, come vedemmo già, così nell' evoluzione delle specie, come in quella degl'individui: molti animali, anche inferiori, l'abbiamo bene accertato, fan della musica, e solo con suoni esprimono stati d'animo, desiderî, gioie, dolori, affetti, minacce, rancori, antipatie, entusiasmi; nessuno ancora, prima dell'uomo, possiede il divin privilegio della parola significativa. E l'uomo stesso, prima di parlare, prima d'articolar sillabe e di comporre vocaboli non solamente sonori, modula già in qualche maniera i suoni della laringe, i sospiri ed i gemiti, i gridi e le esclamazioni, ed esprime in tal guisa musicalmente i suoi primi confusi psichismi, sia ch' egli emerga, nella misteriosa età paleolitica, dall'ombra densa delle sue origini brute, sia che tale, immutato ed inerte, sopravviva ancora, melanconico documento del più lon-

tano passato, selvaggio afasico, nelle foreste impervie dei continenti più chiusi alla civiltà, sia che bambino succhiante ancora le mamme della nutrice ne ascolti e ne goda le cantilene, senza capirne ancora nè i dolci vezzeggiativi, nè i gesti amorosi, nè i molti e arcani discorsi, se non pel suono pieno di sentimento ch'essi contengono, e che ne costituiscono tutto il valore.

La musica sveglia in noi dei sentimenti, dice lo Spencer, di cui non avevamo giammai sospettata neppur l'esistenza nell'animo nostro, e che noi, del resto, non arriviamo a comprendere e a qualificare; ed il Gurney soggiunge che anzi ciò che la musica ha di più proprio, di più caratteristico, ciò che costituisce l'alfa e l'omega del suo effetto, è appunto che essa possa produrre un eccitamento emotivo intenso e profondo, e tuttavia non classificabile in alcuna delle categorie psicologiche, note agli studiosi, di fatti sentimentali: si direbbe, per quanto è possibile d'analizzarlo, un miscuglio, o meglio una combinazione, d'affetti suscitati confusamente e impensatamente, come in un tumulto improvviso e caotico.

E press'a poco lo stesso, da un'altro punto di vista, è detto dal Perez: è egli ben certo che da sè sola, e fatta astrazione dalle impressioni estranee che troppo spesso le si accompagnano, possa la musica disegnare e colorire emozioni precise, ad esclusione di tutte le altre? Eh, no: non ci sono, si può bene affermarlo, notazioni esatte e specifiche per l'amore, per l'odio, per l'eroismo, per la paura, per il furore, per la letizia, per l'en-

tusiasmo, per la preghiera, per l'ammirazione, per il disprezzo, nè tanto meno, per le infinite suddivisioni e sfumature e trapassi, che la parola e le arti figurative sanno distinguere e rappresentare, d'ognuno di questi stati sentimentali. E, dato anche ch'essa fosse in possesso d'altrettanti e altrettali colori e vocaboli, essa sarebbe incapace a ogni modo, se non per convenzione prestabilita in una specie di dizionario o cifrario, di suscitare in tutti gli uditori la stessa emozione: così come stanno le cose, l'effetto dipende infatti in gran parte da disposizioni costanti o transitorie della sensibilità affettiva di ognuno, piuttosto che dal valore sentimentale proprio dei suoni: « In simil guisa », canta il Leopardi, « ignora esecutor di musici concenti, quel ch'ei con mano o con la voce adopra in chi l'ascolta. »

3. — Questo effetto è dunque ben lungi dall'essere un semplice duplicato di quello delle parole, e sostituibile ad esso perchè equivalente in tutto e per tutto: l'equivalenza limitandosi invece al solo elemento comune e iniziale ad entrambe, l'esclamazione istintiva: il quale rimane tuttora l'essenza stessa della musica umana, mentre nella parola è passato a rappresentarne la parte meramente decorativa, il reliquato atavico, il superstite marchio d'origine: tant'è vero, che nelle forme più alte dell'arte della parola, nelle prose scientifiche e filosofiche, nella stessa poesia più evoluta e lontana dalle sue origini, l'interiezione, se non bandita, è certo molto infrequente, e lo stesso pensiero lirico assume forma cogitativa più che

emotiva, schematica meglio che plastica. Tutto il contrario vuole ed ottiene la musica emozionale, fatta soltanto di gridi e sospiri, di affermazioni e di reticenze, di enfasi e di languori, di scatti e di pause, con cui non può nè presume comunicare che stati d'animo molto generici: un semplice anelito può rivelare una sofferenza morale, una gioja infinita, un intimo struggimento, una grande speranza; passioni molto diverse, sicuramente, fra loro; ma assai più diverse da tante altre, che niuno potrebbe supporre tradotte da quell'anelito, e che dovrebbero esprimersi invece in un grido reciso e sonoro: l'orgoglio, la collera, la minaccia, il dominio.

Ed ecco dove e quando e come siano vere le proposizioni di quelli che fan della musica il naturale linguaggio del sentimento, o che ne pongon l'origine nella parola commossa, nell'enfasi della favella agitata dalla passione.

La musica è infatti il naturale linguaggio del sentimento, allorquando (non paja un bisticcio) il sentimento trovi in essa il suo linguaggio più naturale, cioè nel solo caso in cui nessuna forma più concreta e più definita, grafica o plastica o letteraria, nè alcuna più materiale espressione, mimica o architettonica, valga a renderne meglio il carattere evanescente e diffuso.

Erasmo Darwin, nel classico libro su "L'Istinto,, nota a ragione come la musica nostra, l'umana, come del resto il linguaggio dei popoli già evoluti, sia quasi del tutto formata artificialmente, convenzionalmente, e susciti stati d'animo emo-

zionali per l'abitudine ormai contratta di attribuirle quel significato; in natura, nei canti degli animali, osserva pure il Blaserna, mancano, o quasi, quegli elementi essenziali della musica artistica, che sono gl'intervalli ritmici e i rapporti semplici fra le note; e quindi, conclude il Gizzi, la pretesa musica naturale e animale non può commovere che per associazione d'idee, non può dar per sè stessa se non un piacere puramente sensorio; mentre, viceversa, la musica umana ed artistica mai non rimane a questo livello nelle persone capaci di sentimento estetico, trasformandosi subito in esse in un fatto emotivo: là dove il fanciullo o l'uomo rozzo, o il selvaggio, od anche l'animale, non esperimentano che una sensazione piacevole, voi vi sentite commossi, cioè sentite portato da quella sensazione il vostro sistema nervoso in quel medesimo stato fisiologico, e quindi psicologico, a cui può portarlo qualsiasi altro stimolo estetico sentimentale, sia poetico, sia pittorico, sia mimico, e così via.

Ora, tutto ciò non prova affatto, mi sembra, che tutta la musica sia sentimentale: anzi, prova precisamente ciò che io volevo provare: vale a dire, che tutta comincia con l'essere sensoriale soltanto, sia per sè stessa, perchè troppo povera di mezzi e perciò d'espressione, ed anche perchè prodotta da esseri non commossi e che non si propongono di commovere; e sia per la poca o niuna emotività di chi l'ode, per la sordità psichica totale o parziale, rispetto a quella specie di sentimenti od a tutti, da parte degli esseri in cui s'imbatte.

4. — Quanto all'opinione che proprio nel suono della parola commossa, nella concitazione della favella alterata dalle passioni, si trovi la prima sorgente del fenomeno musicale, opinione che trova in Erberto Spencer il suo più autorevole sostenitore, bisogna osservare che anch'essa contiene una parte soltanto di verità: questo suono, quest'enfasi, preesiste, come già dissi, al linguaggio parlato, nell'animale, nell'uomo primitivo o selvaggio afasici ancora, nel piccolo infante, e sopravvive, solo, e tragicamente espressivo, nel sordomuto, nell'idiota, nel degenerato, in cui la parola convenzionale, simbolica, intellettuale, s'è spenta o non s'è sviluppata.

Meglio, forse, s'approssimava al vero il buon abate Dubos, l'ingiustamente dimenticato precursore dell'autore del saggio "Sull'origine e la funzione della musica,,, dicendo che come un pittore imita i colori e le forme della natura, così il musicista imita i suoni, gli accenti, i sospiri, le modulazioni della parola, insomma tutte le voci con cui la natura viva esprime dei sentimenti e delle passioni. A parte il preconcetto dell'imitazione, che qui pare s'intenda sempre voluta e deliberata, ed accogliendo questa proposizione come riferita alla sola musica sentimentale e non a tutta la musica, essa è da noi pienamente accettabile, come quella che a buon diritto fa posto, come ispiratori e modelli primi di tale forma di musica, a tutti i suoni naturali nati da un'emozione o capaci d'ingenerarne, e non alla sola favella umana.

Lo Spencer, invece, pone la fonte essenziale

di tutta la musica nelle cadenze del discorso appassionato, che di rimbalzo essa ha reso, secondo lui, più variate, più complicate, più colorite, non solo nel canto in cui gli si associa palesemente ed intimamente, ma anche nella declamazione, ed anche, in grado minore, nella conversazione comune, per poco che sia vivace e animata, da cui essa ha tratte le sue prime sorgenti.

Ora, in tutto ciò v'ha di vero, ben dice il Grosse, che nella musica umana il primo strumento fu ed è ancora senza dubbio la voce, e che il canto, rozzo, s'intende, e rudimentale, è pur sempre, così nel selvaggio come nel bimbo, d'assai prevalente sull'uso di qualsivoglia strumento; e vero del pari, è che presso taluni popoli, come gli Australiani, la parola passa, in tutte le occasioni solenni, a una specie di recitativo, ed ogni impressione un po' viva li porta quasi a cantare; e che, come osserva il Gurney nel suo "*Power of Sound*", se noi stessi vogliamo dare un'espressione solenne ed impressionante ad un nostro sentimento profondo, noi pure alziamo la voce, avvicinandola al canto: e il linguaggio comune conserva traccia di questa intuizione, con dire, di simili casi, « glie l'ho cantata ben forte », « glie l'ho cantata in musica »; anzi è istintivo, nella concitazione della gioia o dell'ira, anche d'accompagnare alle « voci alte e fioche » il « suon di man con elle », e d'improvvisarsi un'orchestra di colpi sonori, percossi col pugno o col palmo sopra la tavola, od anche coi piedi sul pavimento.

Tutto ciò è vero, dicevo, anzi è evidente; ma

non dimostra affatto che tutta la musica nasca dalla passione, che tutta la musica esprima dei sentimenti, e tanto meno che tutta fiorisca dal linguaggio umano più vibrato dell'ordinario; dimostra solo che, oltre alla musica sensoriale, decorativa, voluttuaria, fantastica, c'è anche una musica emozionale, espressiva, patetica, ora innestata sul tronco della parola, ora staccata da esso, qua figlia, là madre della poesia, più spesso e generalmente ed anticamente sorella anzi gemella sua, cioè nata insieme dalla medesima madre, l'interiezione.

5. — E qui è il caso di rammentar pure la teoria darwiniana, che il canto e la musica, antichi anzi atavici mezzi di seduzione sessuale, siano passati in eredità dagli animali all'uomo, dall'umanità selvaggia e primitiva alla civiltà colta e contemporanea, e che contengano in sè, per associazione naturale di ricordi remoti e recenti d'amori e di gelosie, di ripulse e di dedizioni, di suppliche e di violenze, di trionfi, di stragi, di voluttà, tutte le molle nascoste, tutti i profondi tesori del sentimento e delle passioni animali ed umane. Della quale teoria, dobbiamo dire lo stesso che di quella spenceriana: che cioè anch'essa contiene la sua parte di vero, ma è monca e unilaterale; non tutti i sentimenti, infatti, nè le passioni, nascono dall'amore: l'interesse, la smania di possedere, di conquistare, di dominare, l'invidia, l'orgoglio, la vendetta, la lotta per l'esistenza, pel cibo, pel ricovero, fin da principio tormentano i nervi e le viscere degli animali e dell'uomo, fin da principio,

se soddisfatti, li rendono, per un istante, felici di esistere, e fin da principio si sfogano in canti ed in suoni precisamente come l'amore. Anzi, se tra noi, popoli civili del vecchio continente, l'amore è forse l'ispiratore precipuo dell'arte musicale (ma non bisogna dimenticare la musica funebre, la patriottica, la religiosa), tra i popoli ancora esostorici d'Africa, d'Oceania e d'America, dice il Grosse che ha compulsate le relazioni d'esploratori, naturalisti ed etnologi d'ogni paese, la musica non rappresenta una parte apprezzabile nelle intraprese sessuali, nè in forma di canto, nè, tanto meno, applicata a quei rozzi e non carezzosi strumenti.

6. — E un'altra ragione di equivoco e di confusione ci resta ora ad eliminare: quella che nasce dalla associazione, più o meno intima, della parola alla musica, e del significato fallace ed estrinseco imposto a questa da quella.

La musica pura, isolata, si rivela, secondo il Dauriac, quasi sempre impotente a conquider le anime più evolute, come quella che fra le arti è per ogni riguardo la più semplice, la più povera, la più esclusivamente arte, cioè la più inespressiva, quella che per sè non è atta che a carezzare il senso uditivo, e, per riflesso, a vellicare l'oscuro e profondo senso viscerale, ma senza portare al cervello alcuna impressione realmente psichica, sentimentale od intellettuale che sia. Privale la musica, segue Lionel Dauriac, del significato convenzionale che le conferiscono i versi su cui fu composta, e non avrà più alcuna cosa

da dire nè al cervello nè al cuore, come non l'ha infatti una fuga di Bach nè una sonata di Beethoven: arte puramente acustica, infatti, questa dei suoni, puramente edonica, il cui valore, per quanto grande, è affatto indipendente da qualsivoglia fattore spirituale, ed è quindi paragonabile, per natura se non per grado, a quello delle più modeste sensazioni tattili, gustative ed olfattive. E tant'è vero, conclude l'autore della "*Psychologie du musicien*„ che questo è sovente nel più comico imbarazzo, quando, data l'ultima mano ad una composizione senza parole, deve affibbiarle un titolo, vale a dire, in sostanza, assegnarle un significato, e poco meno che un còmpito, il quale per nessun verso le spetta: ed allora, il più delle volte, ne lascia l'inutile onore e la vana cura al criterio unicamente commerciale dell'editore!

7. — È ben superfluo ch'io aggiunga, ch'io non sono affatto di questo parere: senza neanche arrivare alla musica sentimentale, noi già vedemmo la musica imitativa e la descrittiva e l'evocativa rappresentare già fatti concreti, già cose reali, plasmarsi già d'una materia prima oggettiva, già esser l'immagine acustica di un fenomeno positivo, cui si può quindi benissimo dare un nome, e che si può anzi in taluni casi tradurre altrettanto bene, e magari anzi meglio, con suoni che con linee, con forme, con gesti, con segni verbali: tradurre, dico, o effettivamente, coi mezzi tecnici di questa o quell'arte, o mentalmente soltanto, in immagini cerebrali più omogenee alla prevalente fantasia di ciascuno, verbale in uno, visuale

in un altro, motrice in un terzo, uditiva in un quarto individuo: in che appunto consiste per lui il «capire» la musica, come consiste in altra simile sostituzione analogica l'«interpretarla» per quelli che ne trasportan le immagini in altre forme d'arte diversa.

Ed a maggior ragione ciò deve ammettersi vero nel campo del sentimento: anche qui, come appare da quanto ho detto e riferito più innanzi, la musica parte da fatti concreti, da imitazioni della natura, da riproduzioni di gemiti e grida commosse, che, sempre più stilizzate, riescono in fine quasi irriconoscibili, pur serbando l'antica ed intrinseca virtù di commovere per simpatia, per suggestione, perfettamente normali: sicchè ciò che dice il Dauriac della musica scritta su versi patetici, che più non ci tocca se sciolta da essi, rimane vero soltanto se il musicista, o poco inspirato, o poco valente, non ha saputo trasfondere nelle sue note il sentimento che era prima nei versi, e avrebbe poi dovuto esser nell'anima sua; altrimenti, anche senza parole, le note direbbero ancora alla nostra ténere e dolci e ineffabili cose: e dico apposta ineffabili, perchè proprio questa rimane la sua qualità essenziale: di esprimere affetti non esprimibili verbalmente, e che sfuggono quindi agli osservatori volgari e superficiali, e che confondono spesso il pensiero anche a parecchi, che come il Dauriac sono invece di solito acuti e profondi, ma che si sono abituati a credere positivi e scientifici solo i fenomeni cui risponde un già noto vocabolo tecnico, un giro di frase già consacrato nei dizionarî dell'accademia,

Meglio dice, secondo me, il Blaserna, nella "Teoria del suono,, affermando essere la parola, non già quella che crea, ma certo quella che specifica il sentimento insito nella musica: soppressa o mutata la poesia, le note si piegano a rivestire sentimenti molto diversi, determinati dalle strofe che abbiam sostituite o da quelle che in quel momento ci sono nell'animo; o invece rimangono a dire da sole uno stato sentimentale diffuso e vagante, che è il loro proprio e spontaneo.

E bene pure soggiunge il Gizzi, osservando che molti animali, ed i cani particolarmente, insensibili ad una musica, inteneriti ad un'altra, eccitati e furiosi per una terza, non si commovono nè si esaltano certo per le parole che possono accompagnarvisi, ma per le qualità proprie dei suoni, che certo per essi ne evocano altri, côngiunti nella memoria inconscia ed atavica o individuale e subconscia, a impressioni affettive, ora meste ora liete, ora grate ora odiose, or deprimenti ed ora eccitanti (*); ed anche per l'uomo, dunque, ogni motivo ha valore proprio, indipendentemente dalle parole alle quali si voglia associarlo, e alle quali, anzi, esso lo aggiunge senza confonderlo, tranne per gl'intelletti incapaci d'analisi.

(*) Narra il Dauriac, d'essersi spesso divertito, quando era ragazzo, a far ululare un cane con le prime note della introduzione alla "Muta di Portici,, (un accordo di settima), le quali lasciavano indifferenti altri cani; mentre il medesimo cane non reagiva poi ad altri esperimenti consimili.

Basta pensare a certi libretti d'opera grottescamente famosi per l'asinaggine letteraria con cui furon pensati e composti e verseggiati, ed all'impressione che fanno leggendoli semplicemente, ed a quella che poi proviamo ascoltando in teatro ciò che ne ha fatto, poniamo, Giuseppe Verdi, per giungere a persuadercene in modo incrollabile: giacchè, se è facilmente ammissibile quel che il Dauriac asserisce, d'avere gustata assai la "Walkyria,, quando l'udì col libretto alla mano, mentre gli era mediocremente piaciuta la musica pura (il che dimostra, del resto, io credo, niente altro se non ch'egli è forse molto più letterato che non musicista); è anche non meno, anzi è assai più generale e profondo il fatto reciproco, che la lettura del libretto o l'ascoltazione delle parole attenui di molto, o neutralizzi magari del tutto la commozione profonda che l'opera musicale, sentita al piano o al concerto, ci aveva prodotta.

Per parte mia, posso ben dire che quasi sempre è in me questa la regola generale: io gusto, sento e capisco assai più la musica, sia pur d'opera, nel raccoglimento d'una buona esecuzione esclusivamente orchestrale, magari, anzi meglio, a occhi chiusi, che non a teatro, ove il falso e convenzionale agitarsi e atteggiarsi dei cantanti per accentuare e chiarire la situazione, fra il tentennare ridicolo degli scenarì, non fa che indignarmi e dissipare dall'anima mia qualunque illusione di sentimento reale, di commozione sincera.

8. — Ed ho in ciò buon compagno Leone Tolstoi, che nel suo libro sull'arte, del quale, del resto,

ben poche pagine mi convincono, pur n'ha più d'una profondamente geniale intorno alla musica da melodramma: essa è per lui, come per me, un vero storpiamento della musica, un'alleanza artificiale ed artificiosa, un connubio ibrido che snatura così la musica come la poesia, come, del pari, la mimica e la drammatica, l'architettura e la pittura, ed insomma tutte le arti che vi si dànno convegno. E il Tolstoi prende ad esempio, per dimostrarlo, un'opera tipica della più alta evoluzione del melodramma, una di quelle dove il poeta ed il musicista sono un sol uomo, e dove perciò le due arti essenziali appariscono meglio integrate, e più sorvegliate e subordinate dall'unico autore ai proprî criteri le varie altre arti accessorie: egli ha assistito al teatro imperiale di Mosca ad una solenne e perfetta esecuzione dell' "Anello dei Nibelungi,,, un vero avvenimento artistico, di cui egli qui descrive con la sua rude franchezza le proprie impressioni: la caverna di legno e di cartapesta del primo atto della seconda giornata; il cantante in parrucca e barba posticcia che batte con le sue mani bianche e sottili di fanullone l'inverosimile maglio sulla fantastica incudine, le strane smorfie che fa cantando parole incomprensibili; l'altro attore vestito da orso, che va a quattro zampe; Wotan, il re degli dèi del Walhalla, grande non più d'un uomo di giusta corporatura, lui pure in parrucca, e che canta ai compagni quello che invece vuol far sapere agli spettatori: poi, nell'atto secondo, l'enorme drago di tela verde incrostata di squame e impalcata di

fil di ferro, e con due uomini dentro, con le cui zampe cammina, e con le cui voci da ventriloqui, muovendo le enormi mascelle, rugge esso pure minacce tremende...

Ora, se un Riccardo Wagner, che pure è un genio, e se con lui le migliaia e migliaia d'ammiratori coltissimi, riescono a non sentire tutto il ridicolo, tutto l'assurdo, tutto il puerile, tutto il falso di tale complesso apparato, tutto l'irragionevole e tutto lo sciocco della leggenda materialmente tradotta in azione sul palcoscenico, tutta l'incongrua prolissità, tutta la noja insopportabile del poema verbale trascinato per cinque o sei ore di quattro sere filate; se uomini fatti, se vecchi, se gente seria d'ogni classe e d'ogni paese (a parte gli *snobs* e i suggestionati irresponsabili, che non contano) giunge ad entusiasmarsi a siffatto spettacolo, a far lunghi viaggi per andarlo a godere, a spender per esso molto danaro, a sopportare per esso molti disagi, a sacrificargli tanto tempo, tanta quiete e tanto sonno; bisogna concludere che sia la musica, quella che fa il prodigio: che una musica straordinaria, ultrapotente, conquistatrice, magnetizzante, domini tutti, affascini tutti, trascini tutti al più trionfale entusiasmo, non già col sussidio, ma contro l'ingombro, l'ostacolo, il tedio, delle parole e del resto.

9. — E allora, rimane a spiegarsi come e perchè mai la musica eserciti una tale azione sul sentimento; in che modo un'arte che si vuole senza contenuto proprio, e per sè medesima semplicemente decorativa come la calligrafia o come il

merletto, chè tale infatti la stimano molti, e fra questi l'Hanslick, il Fechner, il Dauriac, riesca ad ipnotizzarci, ad impadronirsi in tal guisa di tutto l'essere nostro. Le altre arti decorative, osserva appunto quest'ultimo, non ci commovono mai: si limitano a dilettare per un momento qualcuno dei nostri sensi, e tutto finisce lì; ed anche quelle espressive, quando commovono, commovon per elementi estranei e superiori alla forma, e di cui noi possiamo determinare e chiarire benissimo la natura, come nel romanzo o nel dramma passionali, nella pittura o nella scoltura di sentimento, in cui ciò che penetra l'anima nostra è la cosa narrata o rappresentata o raffigurata, non già la plastica nè il colore nè la parola; mentre ci può far piangere una romanza cantata in russo, in amarico, in giapponese, anzi eseguita da soli strumenti, e che quindi rimane ridotta per noi alla sola, alla vuota, alla inutile forma.

10. — Ora, è appunto in questa obbiezione, che si nasconde la verità: si nasconde, dico, non si rivela; si nasconde, ma c'è, ed ammicca e sorride da qualche spiraglio della sconnessa parete. Prima di tutto, non c'è nessun limite, niuna barriera, che scinda le arti decorative dalle espressive, e dal merletto al ricamo, all'arazzo, all'affresco murale, alla pittura di sentimento e d'idea, non è che una lenta e insensibile gradazione; poi, anche nella pittura più spirituale, nella poesia più psicologica, è proprio la forma, non la sostanza, che ci commovono: s'io vi dico semplicemente che Tizio ha ammazzato Sempronio, o se voi vedete rappre-

sentato il fattaccio da un dilettante di strada sul muro, con pochi ed inesperti tratti di carboncino, voi non provate la minima commozione; ma il cuore vi balza nel petto, e vi s'accelera fino all'affanno il respiro, quando all' eccidio vi tragga ad assistere quasi davvero, con le magìe dello stile Massimo Gorki, o con i miracoli del pennello Elia Répin; infine, la romanza cantata in lingua straniera e incompresa, o magari soltanto suonata al piano, non si riduce affatto per questo alla sola forma, poichè la sostanza, come già dissi più volte, non è nè dev'essere affatto nelle parole, ma nella musica stessa: come non è nel titolo o nell'epigrafe o nelle chiacchiere del catalogo la materia del quadro o della scultura, ma nella statua medesima, ma nella tela, che, se da sole non dicono nulla, proclamo senz'altro, legittimamente, opere d'arte sbagliate, vocaboli senza senso, gingilli, se almeno rimangono un po' dilettevoli all' occhio, modestamente decorativi, buoni soltanto a far bella figura come lussuosi accessorî negli angoli e sulle pareti delle sale signorili.

Un bell'esempio, davvero tipico, è nel " Sant'Ambrogio ", del Giusti: dove dapprima è la musica del Verdi, nel coro dei " Lombardi ", «quello — O Signore, dal tetto natio... — che tanti petti ha scossi e inebbriati », che turba i sentimenti antiaustriaci del poeta, e, pure uscendo dalle trombe di guerra dell'inimico, gli pare voce fraterna, favella comune; ma poi è bene musica pura, e straniera per giunta, anzi « barbara » come allora era bello e patriottico esprimersi, quella che

uscendo « da quelle bocche che parean di ghiro » linguisticamente incomprensibile a lui, viene lento lento a « fargli un altro tiro »: quel cantico tedesco, nuovo alle orecchie toscane del buon Giuseppe, « era preghiera e mi parea lamento, d'un suono grave, flebile, solenne, tal che sempre nell'anima lo sento; e mi stupisco che in quelle cotenne, in quei fantocci esotici di legno, potesse l'armonia fino a quel segno: sentìa nell' inno la dolcezza amara de' canti uditi da fanciullo; il core che da voce domestica gl'impara, ce li ripete i giorni del dolore: un pensier mesto della madre cara, un desiderio di pace e d'amore, uno sgomento di lontano esilio, che mi faceva andare in visibilio... »

Eccetera, eccetera, vero? Ma tutta roba, e questa, e quella che viene appresso, non contenuta affatto nelle parole del canto tedesco, il cui senso letterario restava d'altronde inaccessibile all'italiano: e che era invece, e tutta, e sola, nella musica, e che ne costituiva la vera, l'unica, l'immutabile sostanza.

11. — Ma in che consiste, dunque, questa sostanza della musica, che bisogna pur distinguere dalla forma? Consiste, lo dissi già, ma giova ripeterlo ancora, nell'essere fatta, oltrechè di suoni insignificanti e decorativi (che fan da cornice e da sfondo, da ghirigori e rabeschi, e che forman da soli tutta la musica inferiore) anche di suoni significativi, espressivi, rievocativi: di suoni riproducenti, più o meno inalterati o modificati, estetizzati o stilizzati, quei suoni che nella vita,

nella realtà, nel mondo oggettivo, commovono, esaltano, turbano, scuotono le nostre fibre affettive, perchè prodotti da esseri o da fenomeni amati e desiderati o temuti ed odiati, segni e richiami acustici di dolori e di gioie, di paure e di speranze, di forze vinte ed assoggettate dall'uomo, o d'energie prepotenti e umilianti il suo orgoglio di re del creato.

Di modo che, chi crea musica sentimentale dev'essere egli medesimo in stato di commozione sentita, e quasi ascoltare dentro di sè, vive e vibranti nella memoria, le grida o i sospiri, gli urli od i gemiti della passione, e ad essi intonare (si badi: non dico mica da essi copiare) la propria composizione: così solamente, chi poi sarà chiamato ad udirla potrà provare, se non proprio le stesse emozioni di chi la creava, certo emozioni non troppo diverse, e precisamente tanto più affini, quanto più affine si trovi ad essere il suo carattere permanente e il suo stato d'animo del momento, con quelli del compositore: non altrimenti, dice benissimo il Gizzi a questo proposito, della macchina dinamo-elettrica, onde la forza meccanica si fa corrente, per poi nella macchina elettro-dinamica ridiventare energia di lavoro.

Solamente, il Gizzi non parla di questo substrato reale, oggettivo, ch'io credo insito, se non sempre, certo il più delle volte, nella musica sentimentale; e si riferisce invece soltanto al fatto, che io del resto non escludo, d'un misterioso accordo che il compositore trova dentro di sè, quand'è agitato da un'emozione, fra questo suo stato e le note

che a preferenza di altre gli si presentano in quel momento al pensiero, e che, musicate e ripetute, rigeneran quasi il medesimo stato anche in altre persone: per lui, dunque, ogni stato sentimentale sarebbe legato, sembra, per cause anatomiche e fisiologiche, più che mnemoniche e psichiche, a certi gruppi di note, a certe mosse melodiche; e in questo consisterebbe tutto il segreto della forma e della sostanza nella espressione patetica della musica.

12. — Non bisogna dimenticare, infatti, che è nei visceri, proprio, nel cuore, nei polmoni, negli intestini, nell'utero, ed anche nei muscoli profondi e superficiali, secondo tutta l'odierna psicofisiologia, come anche secondo l'antica sapienza e l'esperienza comune così largamente riflesse nei mille modi di dire di tutti i linguaggi, è nei visceri, dico, che ha sede il fenomeno emozionale, o meglio che in emozione si cambia la semplice sensazione.

Ed è pur noto alla scienza, in modo preciso, il perchè di tali echi profondi, di tali armoniche simpatie interne, che i suoni trovano nei nostri organi più automatici: da centro a centro cerebrale, da encefalo a midollo, da nervi cranici a nervi spinali, da questi all'apparato ganglionare o del gran simpatico, è tutta una rete d'intime e complicate relazioni, è tutto un intreccio mirabile d'anastomosi, e quindi di rispondenze: il pneumogastrico o vago, particolarmente, che è in diretta ed intima comunicazione col pajo acustico, moltiplica e insinua i suoi rami tortuosi e distende

la sua prepotente influenza per tutto il tronco, per la faringe e per la laringe, per la trachea, pei polmoni e pel cuore, per l'esofago, per il ventricolo e per il fegato.

La discussione è dunque soltanto su questo punto, molto essenziale per gli psicologi e pei filosofi, ma di mediocre importanza nella presente nostra materia: se, cioè, l'emozione cerebrale preceda e determini quella viscerale, la quale sarebbe quasi una vasta sua risonanza capace di moltiplicarne enormemente la forza e il valore; o se al contrario essa non sia che la constatazione cosciente e successiva, nei centri psichici, del turbamento somatico direttamente prodotto dai fatti esterni.

Lunghe e accurate esperienze di laboratorio, diversamente condotte ed interpretate, confermerebbero quali la prima di queste opinioni, ch'è quella pure del nostro Patrizî, quali la seconda, validamente propugnata dal Sollier. Comunque sia, rimane concordemente riconosciuto e assodato, che senza palpito, senza tremito, senza anelito, senza brivido non c'è commozione, e che son questi effetti quelli che caratterizzan la musica sentimentale. Diceva un critico milanese, a proposito del duetto del riconoscimento fra Aldona e il fratello nei "Lituani", che non si può udirlo senza sentirsi la pelle d'oca: « e la pelle d'oca », aggiungeva con filosofica arguzia, « è indizio sicuro della presenza del genio! ».

13. — Ma io non vedo come ciò possa servire a provar che si tratti d'un turbamento del tutto

fisico, e quindi non meritevole dell'attributo di sentimentale nel vero significato della parola, visto che il sentimento di origine psichica dà pure luogo agli stessi fenomeni splancno-nervosi, ed a essi medesimi, anzi da essi soli, è caratterizzato. Io non comprendo, ad esempio, il ragionamento del Lechalas, per il quale la musica avrebbe « virtù di far piangere altrui » solamente per suggestione indiretta, dando il turbamento somatico alla fantasia l'illusione d'un *pathos* psichico, non già col recarne a lei nuovi ed attuali motivi, ma solo con lo svegliarvi e rifarvi presenti ed attive le immagini sentimentali preesistenti: con questo, egli non fa che uno specioso gioco di frasi, prima di tutto perchè già non esiste che pei metafisici alcun carattere che distingua dal turbamento somatico il *pathos* psichico, l'uno non presentandosi mai senza l'altro, anzi essendo essi, pel naturalista, per il fisiologo, per lo psichiatra, per l'antropologo, insomma per la scienza positiva e sperimentale, nient'altro che le due facce, la periferica e la centrale, l'organica e la cosciente, d'un solo fenomeno; e poi perchè ad ogni modo, se il risvegliare antichi motivi di commozione e l'esserne scossi come se fossero attuali, non è *pathos* psichico, nè fatto estetico sentimentale quello capace di tal mirabile effetto, io non so più davvero che nomi dare a questi fenomeni.

Ma un quadro, si obbietta, o un romanzo, creano direttamente, e trasmettono a chi contempla e a chi legge le immagini sentimentali, le quali son quelle che poi reagiscono a mezzo del vago e del

gran simpatico sui precordî; mentre la musica segue l'inverso cammino. Ed io ribatto, che anche l'immagine acustica prima si percepisce esteticamente coi centri uditivi, e poi la si sente ripercossa emotivamente nelle interiora, e da ultimo, come si fa per ogni altra opera d'arte, la si comprende, analizza ed esamina con l'intelletto cosciente, verificando come essa pure, nè più nè meno d'ogni altra immagine estetica, grafica o plastica o letteraria che sia, risulti degli elementi medesimi, vada formandosi e complicandosi lungo gl'identici tramiti, e solo in modo più rapido, e quindi per stadî men discernibili: questo, generalmente; non senza numerosissimi casi, peraltro, in cui quadri e statue, particolarmente moderni, non dànno che vaghe ed indefinibili sensazioni, emozioni, pensieri, molto vicini pei loro effetti psichici a quelli che ci suol dare la musica; e, viceversa, in cui sinfonie e sonate ridestano immagini così nette, da gareggiare quasi in sicura evidenza di rappresentazione oggettiva e di commozione ben definita, con la pittura più positiva, con la scultura più realista.

Del resto, giustissimamente il Patrizî, che pure esagera, secondo me, le differenze fra musica ed arti grafiche, si manifesta convinto non essere tanto l'effetto dei suoni subordinato alle leggi astratte di lor produzione e combinazione, quanto coordinato col personale temperamento organico-psichico che li raccoglie, li metamorfosa in sè, e, con o senza residuo estetico puro, ne fa dei fenomeni sentimentali.

14. — Con o senza residuo estetico puro, dicevo: poichè realmente in taluno la trasformazione del dato estetico musicale in fatto affettivo è completa e totale: Giovanni Giuseppe Gizzi dichiara, ad esempio, che nel gustar le soavi emozioni che gli procura la " Musica Proibita ,, del Gastaldon, egli non pensa nè all'istrumento che suona, nè al proprio orecchio che ascolta, nè alle dolcissime note di cui la romanza è composta, nè anzi ne avverte la melodia per sè stessa, ma solo si bea e s'estasia dell'eco patetica, onde il suo essere va rispondendo al richiamo sonoro. Ond'egli ne trae, che un vero abisso divida in estetica la sensazione dall'emozione, e che a quella non possa quindi in alcuna maniera attribuirsi la causa di questa.

A me, invece, a dir vero, parrebbe che questa nota del Gizzi non valga a provare nient'altro, se non questo solo: ch'egli è un sentimentale piuttosto che un sensoriale, un affettivo più che un esteta, cioè un essere in cui le immagini acustiche, e forse anche le ottiche e tutte le altre, si smaterializzano troppo, nell'atto d'assimilarsi al suo spirito, fino a cambiare del tutto natura e cessare di esser sensibili, pur provenendo, come ogni cosa dell'anima, dalla sensibilità periferica o viscerale: senza le qualità fisicamente acustiche di quella musica, infatti, non ci sarebbero quelle psichicamente emotive, che il Gizzi, avvertendole sole, par credere effetto diretto e immediato dei suoni, anzichè secondario e complementare di quello, davvero primo e pregiudiziale, per quanto fuggevole e inconscio,

prodotto innanzi dai suoni sui centri uditivi; a meno che l'emozione accusata dal Gizzi non sia musicale nè punto nè poco, cioè non artistica affatto, come davvero l'esempio scelto e magnificato al di là del giusto darebbe un pochino ragione di dubitare; e il caso suo non abbia per avventura qualche rassomiglianza con quello, da lui medesimo riferito, d'un suo amico di provincia ch'egli condusse a sentir gli " Ugonotti ,, all'" Apollo ,, facendolo terribilmente annoiare, e che vide poi tutto vibrante di sproporzionato entusiasmo per la " Luisa Miller ,,, unicamente perchè le più note e sciupate melodie di quest'opera gli ricordavano certe romantiche mandolinate notturne, che con gli amici del suo paese solevansi strimpellare sotto i balconi delle lor belle.

Esempio eloquente d'una di queste associazioni casuali ed estrinseche, a cui bene spesso si deve il fanatismo o l'antipatia individuale, il trionfo o la condanna collettiva di un'opera d'arte, anche non musicale, secondo il momento e le circostanze in cui si presenta: il medesimo Gizzi rammenta il caso d'una signora, che, scampata per miracolo dall'incendio del teatro di Nizza nell'81, non poteva più tollerare la musica della " Lucia ,, che in quella sera fatale vi era rappresentata; e quante e quante volte, con frivolezza e con incoscienza che si capiscono nei profani e nell'espressione immediata di quel che si prova ascoltando, ma imperdonabili e intollerabili in chi sentenzia più tardi, a ragion veduta, facendo la critica per il pubblico, non si giudica un'opera d'arte sotto

l'influsso di condizioni non meno straniere al bello e all'estetica! E quante volte, anche in musica, come in letteratura, l'effetto ultra-estetico, anzi extra-estetico, d'un'opera d'arte riesce fuor di misura sproporzionato al suo valore ed al suo potere come tale! Basta rammentare la storica rappresentazione della " Muta di Portici ,, il 25 agosto del '30 a Bruxelles, tutta un delirio d'applausi alle frasi vibranti di libertà, ed i cui spettatori, all'uscita, assaltarono i posti di polizia, devastaron gli uffici delle gazzette reazionarie, ed all'alba innalzarono le barricate e iniziarono la rivoluzione liberatrice: nessuno che abbia un po' di criterio farà tuttavia risalire la colpa o la gloria di quelle giornate ad Auber e alla musica sua, la quale non fu che la tenue scintilla che invece d'un'altra determinò l'esplosione già preparata di lunga mano nell'anima nazionale.

15. — Tornando dunque agli effetti proprî ed intrinseci della musica, vediamone ora un po' più da vicino e analiticamente i fattori tecnici, il ritmo, il modo, l'altezza, il timbro: e premettiamo, a questo proposito, che noi accettiamo completamente la proposizione del Fechner, che gli elementi della musica atti a svegliare in noi stati d'animo particolari, son quegli stessi che sogliono esprimerli nel meccanismo, o meglio ancora nell'automatismo, vocale.

Tra questi, è al tempo ed al ritmo senz'altro, che spetta in ordine cronologico e psichico d'evoluzione il posto iniziale. Essi costituiscono tutta la musica in quegli strumenti (i primi, come vedemmo)

i quali non han che una nota, esempio il *tam-tam;* e, prima ancora, in quegli animali, come l'assiòlo, che emettono un suono soltanto, a intervalli determinati. Ed è il ritmo, anzitutto, secondo il Dauriac, che determina quel carattere già rilevato da Epicuro per il piacere estetico in genere, d'essere ora agitato, ora calmo: in musica, è infatti l'« allegro » che dà l'emozione irrequieta, l'« andante » che invece concilia il languore patetico, indipendentemente dalla natura del sentimento che esprimono o che ad essi attribuisce l'ascoltatore; come pure è il tremulo che dà l'emozione timida e incerta, qualunque d'altra parte sia l'indole sua, ed è il fermo che dà quella franca e sicura, a qualsivoglia oggetto si riferisca. Non fa questa distinzione sottile il Fechner, il quale dice che un'aria gaja ha diversa misura, diverso ritmo, da un'aria mesta: vi accenna invece, quantunque non rilevandola, il Grosse, ove cita le melodie funebri degli Australiani, lente e tenute, come le nostre, e i loro canti affrettati, e talvolta precipitati, quando fan festa, od han fame, o son sotto l'impero dell'ira: cose molto diverse, talune persino opposte, ma tutte ugualmente stimolanti e agitanti.

Il piagnisteo dei bambini malati, annoiati o viziati, esprimente uno stato d'animo depresso, diventa da sè, per natura, ritmico e lento, quasi una nenia vagamente musicale; ritmico pure, ma rapido e martellato, diventa invece il pianto rabbioso e pugnace che viene da uno stato d'animo e d'organismo tutto diverso, nei fanciulli nervosi e prepotenti che fanno i capricci.

16. — Gli antichi, si sa, distinguevano nella lor musica parecchi «modi», cioè rapporti diversi fra le note di un dato motivo, mentre noi non ne abbiamo che due: il modo maggiore, a rapporti semplici, e quindi appaganti perfettamente l'udito e lo spirito, capaci di dare ai muscoli tonicità e vigorìa, di ridonare vivezza e splendore ad occhi smorti ed a sguardi smarriti, sorrisi e parole a labbra imbronciate e ad anime afflitte, di conferire a spiriti avviliti e mortificati intraprendenza e baldanza; ed il modo minore, a rapporti complessi, ad accordi un pochin dissonanti, che mette l'orecchio e l'istinto come in un vago squilibrio, in una incertezza nostalgica, e come rilassa le fibre motrici, così deprime il morale ed abbatte l'umore: Gounod chiamava fin da fanciullo «piangente» l'accordo in minore; certo era tale quel canto notturno che «stringeva il core» al Recanatese, udendolo «per li sentieri lontanando morire a poco a poco»; tale il lento veleno di cui s'intossicavano l'anima le signorine romantiche dell'altro secolo, quando non si pascevano che di Chopin; tale ancora la melodia tartara che, come la serenata di Schubert in *mi* bemolle, svelava al Patrizî con lo sfigmografo e col pletismografo tutte le perturbazioni respiratorie e circolatorie, e quindi emotive e sentimentali, dell'inserviente del suo laboratorio, che si prestava a siffatte istruttive esperienze.

Gli antichi, dicevo, facevano invece uso di un maggior numero di modi diversi: i Greci avevano il frigio, che, testimone la celebre lettera di Cassio-

doro a Boezio, ritenevano inspiratore di stati d'animo ardenti, di collera, di passione, d'eroismo; il lidio, che dava forma al dolore, al lutto, alla rassegnazione; l'eolico, ch'era la voce dei sentimenti più teneri, amore, amicizia, riconoscenza: «un suon che di dolcezza i sensi lega», avrebbe detto messer Francesco; il dorico, modo solenne ed austero, esprimente la fede sicura, l'ossequio pei numi immortali, l'inalterabile serenità della religione pagana; e poi anche il jonico, e molti altri intermedî, tragici o comici, erotici o ditirambici.

Qualcosa di simile, certo, era pur nella musica degli ebrei, e forse di tutti i popoli aventi una musica un po' progredita, com'eran gli etruschi, gli egizî, i fenicî, gli assiri, i persî, gl'indiani, i cinesi, gli arabi: poichè, non appena la musica emerge dal semplice strepito atto soltanto ad aizzare o a stordire, si differenzia immancabilmente in diversi tipi d'accordi, che quindi posseggono pure un *ethos* diverso, come dicevano i Greci, cioè un effetto emotivo particolare a ciascuno, in rapporto col vario determinarsi e localizzarsi della sua azione sul nostro apparato nervoso. Non altrimenti si spiega il racconto biblico, tipo di mille altri fatti scientificamente accertati, di « quando lo spirito malvagio, mandato da Dio, era sopra Saul, e David pigliava la cetera e ne sonava con la mano, e Saul n'era alleviato, e ne stava meglio, e lo spirito malvagio si partiva da lui ».

17. — Altrettanto, poi, contribuisce al carattere sentimentale dei suoni l'altezza, la prevalenza di gamme chiare od acute, cupe o profonde: « È il

tono, che fa la musica», dice il proverbio: e il fatto ch'esso lo dica applicandolo per metafora al tono e al recondito senso delle parole, non fa che provare che l'esser così nella musica è cosa evidente, assodata, e d'universal conoscenza. Come i colori caldi ed accesi, il rosso, il ranciato ed il giallo, così le note alte e squillanti significan sempre qualcosa di lieto, di forte, di risoluto; e come, al contrario, le tinte fredde e smorzate, il turchino, il celeste, il violetto, così i suoni gravi e coperti dispongono già per sè stessi alla melanconia, all'abbandono, al raccoglimento: ben inteso, come per tutto ciò che precede e per tutto quello che segue, in diversa misura a seconda della diversa delicatezza acustica e sentimentale, e della diversamente educata attenzione d'ognuno che ascolti: c'è, per esempio, osserva il Dauriac, chi gusta benissimo il ritmo, ed è poi sordo pei toni, o, meglio che sordo, indifferente, forse per atavismo, ciò essendo normale nei primitivi, sicchè non avverte e non soffre le stonature; e c'è chi percepisce le note diversamente, anzi inversamente dagli altri, per un fenomeno di paracusìa tonale, comparabile con esattezza alla discromatopsìa dell'ottica, ed in modo particolare al tipico fatto del daltonismo.

All'infuori, però, di siffatte eccezioni, tutti risentono questi effetti abbastanza, per intuire, chi più, chi meno, la tecnica del ritratto morale acustico, che, fin da tempo remoto, si cercò di fare, affidando al tenore, al baritono, al basso, al contralto, al soprano, una parte piuttosto che l'altra,

assegnando alle diverse altezze di voce, alle gravi, alle acute, alle alte, alle profonde, alle squillanti, alle tonanti, il còmpito di rappresentare all'intuito, sùbito, anche all'infuor dell'azione e della parola, ciascun carattere dei personaggi, nelle sue linee fondamentali.

Non fanno così, del resto, persino i marionettisti, cambiando voce a seconda che chi gesticola in scena sia piuttosto il tiranno o l'eroe, lo stregone o l'ingenuo, la casta vergine o la pettegola svergognata? Lo fanno essi soltanto perchè il popolino che assiste comprenda chi è che parla nell'avvicendarsi del dialogo? Ma perchè, allora, tutti i tiranni di tutti i drammi che si rimutano di sera in sera hanno sempre la stessa voce? Perchè, tornando alla musica, parrebbe ridicolo far cantar Mefistofele con la voce di Fausto o con quella di Valentino, o Lindoro con quella di Don Basilio o di Figaro, o Jago con quella di Otello o di Cassio? Ma, per la stessa ragione per cui l'agnello non rugge, nè pigola lo sparviero, nè sospira la vipera! La tenerezza gentile della cavatina d'Amina nella "Sonnambula„ e la mestizia tragica del *Miserere* nel "Trovatore„, son bene, checchè ne dica il Dauriac, nella musica stessa, e particolarmente nei toni predominanti in quelle magnifiche liriche, e non solamente nelle parole melodrammatiche, oppure, soltanto per causa loro, nei suoni!

Meglio, anzi, che non col canto, i musicisti moderni ritraggono con poche note caratteristiche ognuno dei personaggi, od abbozzano in sintesi,

con una frase melodica, ognuna delle ricorrenti situazioni emotive.

La grande figura di Wagner appare spontanea al pensiero, quando si tocca il soggetto del *leit-motiv* come tema caratteristico d'un individuo o d'un sentimento: nella " Walkyria ,, il commento orchestrale al primo tacito contemplarsi di Siegmund e di Sieglinde sùbito svela il segreto dell'anime loro; così, al primo apparire di Hunding, dice il Depanis, « una breve frase delle tube lo ritrae dal capo alle piante »; il tema strano e selvaggio della Walkyria preannuncia e accompagna il suo arrivo, e tutta l'orchestra si attrista; decisa dai numi la perdita degli amanti infelici, quand'essi, sfiniti dalla terribile fuga, s'arrestano in fondo alla gola selvaggia della montagna, e lei cade esanime in grembo al fratello, « le tube in orchestra attaccano pianissimo il tema della morte, rincupito dai sordi e alterni colpi dei timpani ». E la scena, così ineffabilmente affettuosa, dell'abbraccio del perdono fra Wotan e Brünhilde?

Mi fermo a questi pochi e rapidi accenni, perchè la miniera sarebbe qui inesauribile: solo, rilevo, come la pratica wagneriana di questi ritratti tonali, di questi motivi intimi, si sia rapidamente imposta a tutti i compositori che vennero dopo di lui, adattandosi ed acclimandosi a tutte le indoli etniche e a tutti gli ambienti psichici: anche il Puccini nella sua " Tosca ,, disegna subito con pochi accordi gravi e sinistri il carattere dello Scarpia, con altri foschi e ansimanti traduce strumentalmente il terrore dell'Angelotti che fugge,

con altri ancora, concisi, abbozza la saporita macchietta del sagrestano.

18. — Ma una medesima musica, trattata al piano o al violino, al flauto od al corno, diventa tutt'altra cosa, e certi effetti emotivi s'ottengono sopratutto col timbro, più che col ritmo, col modo o col tono: si pensi, semplicemente, agli squilli delle trombe ed ai rulli dei tamburi, alle varie voci delle campane delle chiese, delle sirene dei bastimenti, dei fischi delle locomotive e delle officine, dei murmuri e dei fragori delle acque, dei gridi e dei canti degli uccelli e delle fiere, ed al vario effetto emotivo che, anche pel solo suono, ci fanno. Secondo il Dauriac, è anzi il timbro, particolarmente, quello che conferisce alla musica, già per altri fattori eccitante o deprimente, il carattere d'eccitazioni o di depressioni piacevoli o dolorose, lieta e animata espansione o beato e tranquillo riposo da un lato, collera ed odio pugnace od inerte sconforto e paura imbelle dall'altro: onde gli effetti assolutamente nuovi ed inediti, le singolari e impensate sorprese, che si producono dal ridurre, dal trascriver per banda, la musica immaginata e creata per orchestra, o dal far dire al violino quel ch'era stato concepito pel pianoforte: sorprese ingrate ed urtanti, sovente, per chi aveva l'orecchio abituato all'originale, ma spesso anche liete ed amabili per gli orizzonti più vasti dischiusi ad un tratto alla nostra psiche; creazioni stupende, talvolta, per chi non conosce la prima fonte da cui scaturiscono, ed anche, magari, d'assai superiori, per essi, alla prima lezione,

che, udita più tardi, può invece riuscire a sua volta sgradevole o indifferente, come qualcosa di denaturato e di contraffatto. A me stesso accadde più d'una volta di riconoscere acusticamente soltanto, ma non più sentimentalmente, un noto motivo eseguito sopra strumenti diversi: ricordo in modo speciale la " *Estudiantina* ,, di Waldteufel, profondamente diversa dal giorno in cui l'udii cesellare con gusto squisito dagli strumenti d'orchestra, ad un altro in cui l'eseguiva una banda, ad un terzo nel quale l'interpretava a suo modo un grand'organo a trombe: musica languida e cheta in tutti e tre i casi: ma dolcemente, sottilmente nostalgica e fantasiosa nel primo, un po' strana e quasi urtante nell'altro, stranissima affatto e paurosa, come per un esotismo profondo, nel terzo.

Così, il Bellaigue chiama a ragione «sinistra» la marcia funebre dell' " Ebrea ,,, ed a torto il Dauriac le nega questo carattere, il quale invece attribuisce unicamente al timbro dell'oboe che vi predomina, mentre infatti al piano più non risalta. A torto, perchè appunto per l'oboe, non per il piano, fu scritto quel pezzo: Halévy, per il quale il valore emotivo dei singoli timbri non nascondeva segreti, naturalmente ne approfittava ogni giorno nella sua magistrale istrumentazione. Nella stessa " Ebrea ,, non ha egli fatto esprimere dagli strumenti, anzichè dalla voce della cantante, l'amore muto e pudico di Rachele per Leopoldo, prima di farle chiedere apertamente, a parole, di partecipare al supplizio di lui? Non è dovuto al

timbro appannato del sassofono, strumento nuovo e dotato di nuovi poteri emotivi, l'effetto così patetico della frase con cui comincia l'atto secondo dell' “ *Arlesienne* „?

Berlioz, nel suo classico trattato d'istrumentazione, ricorda come il Sacchini abbia egli pure fatto precedere da tre note lente dei clarinetti la dichiarazione di Polinice a Erifile, ottenendo un effetto meraviglioso di tenerezza, dando una voce ai taciti sguardi d'amore, facendone chiaro il carattere verginalmente purissimo, anche ad un cieco.

Ai quali esempî, il Marguéry, nel bel libro su “ L'opera d'arte e l'evoluzione „ aggiunge pur quello, singolarmente opportuno, della *ouverture* del “ *Freischütz* „: ove a un'esposizione grave e malinconica delle trombe succede un tremulo delle corde, sul quale corre una frase dolente di violoncello, messa in rilievo da un fosco pedale di contrabbasso; poi gli archi si destano, e scattano in tronchi recisi; gemono i legni, ansimando, e gli ottoni prorompono in un insieme violento, che si scatena in alti e bassi febbrili; finchè, stanca, tutta l'orchestra s'accorda in un mormorìo grave, sul quale s'eleva limpido e casto il clarino, come un annunzio di nuova speranza e di dolce perdono; ma intanto il tumulto ripiglia forza, e solo quando anche l'oboe, anche il flauto, intervengono a dire essi pure con la lor voce più calda e più persuasiva la stessa frase di redenzione, si calmano a poco a poco gli ottoni, gli archi, le corde, ed infine si leva un insieme gioioso di riconoscenza e di consolazione.

Bisogna aggiungere col Dauriac, per gli strumenti, che il loro timbro varia profondamente ed acquista valori nuovi di penetrazione e di commozione, a seconda di chi li adopera, ed anche, e prima, di chi li fabbrica: altro è un Erard, altro un Pleyel; altro un Amati, altro un Guarnieri, ed altro uno Stradivario; l'imboccatura e il diteggio, i muscoli ed i polmoni, le labbra e la lingua, i nervi e la pelle, e sopratutto le viscere e l'anima di ciascuno, fanno che gli strumenti di Liszt, di Paganini, di Sivori, di Boccherini, di Sgambati, di Rubinstein, di Thomson, di Sarasate, di Bottesini, di Brizzi, di Ciardi, di Lorenzi, di Kubelick, di Hubermann, mandino suoni e dicano cose che gli altri non sanno e non possono.

19. — Da questo alla voce umana nell'espressione dei vari suoi timbri, non c'è che un passo. E, intanto, contestiamo l'affermazione volgare che in generale, per propria capacità emotiva, indipendentemente dal senso della parola e della fisonomia, e quindi udita cantare da una persona nascosta ed in lingua a noi sconosciuta, essa sia superiore in sè stessa a qualsiasi strumento isolato, nè, tanto meno, a un insieme sinfonico: tutt'al contrario, non solo un'orchestra, ma un buon quartetto ha su me, per esempio, un potere di commozione d'assai superiore a qualsiasi coro, e rarissimamente una voce umana ha raggiunto nell'anima mia l'effetto d'un ottimo «a solo» di violino; dirò di più: che in un programma sceltissimo e splendidamente svolto di musica sacra retrospettiva in San Francesco a Bolo-

gna, io ho gustato assai meno, a parità di valore intrinseco musicale, i pezzi ai quali partecipava, isolata od in coro, la voce umana, virile o muliebre che fosse, che non quegli altri nei quali agivano i soli strumenti. All'osservazione del Fechner, che appunto l'intimo senso di questi è riposto anzitutto nel senso dei timbri umani più simili, e in cui più spontanea trabocca e si esprime istintivamente ciascuna passione, risponderò per mio conto, che forse i timbri di certi strumenti ne dànno più pura, più schietta, più idealmente spremuta e isolata l'essenza, e perciò ne raggiungono con più immediata ed irresistibile sicurezza l'effetto.

Premesso tutto questo, non è egli vero, che molte volte una persona ci riesce profondamente antipatica o invece simpatica fino ad esserne affascinati, solo pel timbro della sua voce? Io credo che in tal dono di natura consista gran parte della malìa di molti oratori, di molti *causeurs*, di molte *diseuses* anche di professione: avete avuta mai la fortuna d'udire la prodigiosa Guilbert? Non è più giovane, non fu mai bella, e le cose che canta non sempre sono in sè stesse una meraviglia di gusto nè di finezza. Ma come sa dirle, costei! A parte la fisonomia, mutevole come il mare, proteiforme, strana, inimitabile e indimenticabile, a parte quegli occhi di maga che vi si spalancano dentro nell'anima come abbagliantí lanterne cieche nel bujo pesto notturno, o che s'insinuano acuti nel sangue come aghi Pravaz a injettarvi un veleno, un calmante od un este-

siogeno, ah, quella voce d'Yvette, così dolce e così tagliente, così blesa e così gutturale, così carezzevole e così stridula, così femminile e così virile, così cordiale e così sarcastica, quali brividi, quali scatti, quali trasporti, quali smanie, quali paure, quali fiducie, quali gajezze vi mette, vi toglie, vi muta ogni cinque minuti in tutte le fibre!

20. — In una sua conferenza, Giuseppe Giacosa racconta d'aver udito parlar lungamente Ernesto Rossi, d'un giovane dilettante da lui conosciuto nel Veneto, il quale si vantava di farlo piangere, semplicemente leggendogli la minuta d'una cena: e, trovato incredulo il grande tragico, e corsa scommessa con pegno la cena medesima, lunga e pantagruelica, il dilettante, venuta l'ora, fu messo al cimento: « I principî furono enunciati in tono indifferente; la zuppa fu velata di una nebbia leggiera, che al pesce s'addensò in nube, e rumoreggiò per tuono lontano al primo piatto di carne. Fin qui, non c'era che uno di quei frequenti esercizî di acrobatismo espressivo, ai quali ognuno di noi ha le mille volte assistito. Ma come la voce, una bellissima voce italiana, ebbe cominciato a tremare dalla paura e quasi a ripiegarsi nel dolore, ad ogni nuova ripresa pareva attingere alla profondità dell'anima accenti d'una desolante sincerità. Il giovane, già eccitato dalle interne vibrazioni della propria voce, a misura che questa echeggiava nell'aria, ne riceveva le onde sonore, come se pervenissero da un essere caro al suo cuore e profondato nella disperazione. Egli im-

pallidiva, le sue guancie si tendevano, gli occhi piangevano vere lagrime, il petto era rotto da veri singhiozzi. Le parole avevano perduto ogni significato diretto: mi pareva, diceva il Rossi, di ascoltare la musica angosciata di una lingua sconosciuta. Ed aggiungeva, tra il serio e il faceto, che i grandi attori posson far di meno dei poeti, perchè la suprema essenza dei sentimenti non si esprime con la parola, ma coll'accento ».

Il quale, aggiungo e concludo, è fatto principalmente di tono e di timbro: a questi, infatti, fanno attenzione, assai più che alle frasi, i selvaggi, gl'infanti, i cani, i cavalli, quando parliamo loro la nostra lingua troppo complessa e difficile: parlate pure inglese o tedesco, russo o ungherese, arabo o turco: per essi, è tutt'uno; e capiscono in tutte le lingue ugualmente il rimprovero o la facezia, la lode o l'invito, il consentimento o il diniego.

21. — Nel canto, poi, e prima della parola come significato, influisce sul senso emozionale della musica la parola come combinazione acustica di vocali e di consonanti: « *car le mot, qu'on le sache, est un être vivant* », canta l'Hugo; « *la main du songeur tremble et vibre en l'écrivant: car le mot c'est le verbe, et le verbe c'est Dieu* ». La parola è infatti sovente simpatica od antipatica per sè stessa, e, più o men vagamente, suscita un sentimento od un altro: vi ho già accennato a proposito della musica sensoriale, e delle associazioni figurative della parola; soggiungo ora, che il sentimento che in certo qual modo è le-

gato al vocabolo, dipende proprio del suono di esso, come dimostra più d'uno di quegli esempi che là ho citati: ai quali pure si accorda il caso classico del Bojardo, che fa suonare a festa le campane della sua Scandiano, quando per il suo barbaro eroe riesce a comporre il magnifico nome di Rodomonte. Nè va scordato, in proposito, l'uso degli pseudonimi, così comune fra gli scrittori, gli artisti e le «*professional beauties*», cioè fra la gente che più vivace prova il bisogno di rispondenza fra il senso sonoro del nome stesso ed il proprio carattere, e i propri gusti, e le proprie passioni, e le proprie idee; così, del resto, usavan generalmente gli antichi Greci, che giunti ad età indipendente lasciavano il nome infantile, e quasi dicevo larvale, per darsene uno di propria elezione, in rapporto con l'indole o coi primi fatti della lor vita; e trovo che questi avevano e quelli hanno non una ma mille ragioni: un bel nome è già una mezza fortuna, nel mondo *(bonum nomen, bonum omen)*, appunto perchè precede, preannunzia, predispone felicemente; ha dentro di sè mille arcane suggestioni estetiche ed etiche; nell'amore, nell'arte, nella politica, è un talismano miracoloso: chiamarsi Adele, Rita od Elvira dà già un elemento maggiore alle proprie attrattive sessuali che non chiamarsi Brigida, Eufemia, Geltrude; Amerigo Scarlatti racconta, in proposito, il tipico fatto del come fu scelta la sposa di Luigi VIII di Francia, tra le due figlie di Alfonso IX di Castiglia, Blanca ed Urraca: malgrado che questa fosse più bella, il nome dell'altra, sì dolce e mite e suggestivo,

pesò più di tutto sulla bilancia, e le valse il trono. E chi potrebbe mai dire quale influenza avrebbe potuto esercitare sulle fortune letterarie e mondane di Gabriele d'Annunzio, il cognome grottesco di Rapagnetta, se realmente gli fosse toccato in sorte come pretesero i suoi nemici? (*). E chi potrebbe giurare che il Còrso, chiamandosi, in luogo di Napoleone, semplicemente Pantaleone, od Eustorgio, o Zebedeo, avrebbe ugualmente affascinata la Francia, invasa l'Europa, e messo a soqquadro il pensiero politico universale? Basti rammentare, infine, che in tutti gli stati d'animo più intimamente commossi, e nell'amore sessuale, e nell'amore paterno e materno e filiale, e nell'amore morboso di noi medesimi, e nell'orgasmo dell'odio, e nel delirio paranoico, i più stravaganti vezzeggiativi, le più singolari onomatopeje, le più mostruose deformazioni e mutilazioni di nomi, cognomi, qualifiche e titoli, le storpiature e i peggiorativi e gli spregiativi più inauditi, le più avviluppate perifrasi, le logolatrìe più incomprensibili, le più insensate verbigerazioni, son messi in opera, per inventare, creare, ripetere e delibare dei suoni nuovi, delle speciali combinazioni

(*) Io son d'opinione, del resto, che ad uno che ha scritto "Il Piacere", e "L'innocente", il "Canto novo", e le "Odi navali", "La Città morta", e la "Francesca", non possa negarsi il sacrosanto diritto di chiamarsi come gli pare e piace, a marcio dispetto di tutti gli ufficiali di stato civile dell'universo.

acustiche, onde si esprima più esattamente lo stato emotivo che ad esse dentro di noi si connettono. E in tutto ciò, è inutile rilevarlo, il senso linguistico delle parole non entra assolutamente per nulla.

22. — Abbiamo così, a poco a poco, accumulati gli elementi per affrontare la grossa questione dei rapporti fra la parola e la musica nel melodramma, e discutere le teorie wagneriane su tal capitale soggetto. Bisogna premettere, che nel melodramma ci sono tre artisti diversi, che si contendono secolarmente il dominio di questo prodotto, che, come altri simili, io chiamo sintecnico, per il coincidervi che vi fanno, dannosamente ad ognuna, secondo me, più arti distinte ed eterogenee fra loro, di cui due essenziali e predominanti, e parecchie altre accessorie e subordinate. I tre artisti rivali, intanto, sono il poeta, il musicista, il cantante: colui che inspira, colui che crea, colui che espone. Ora, il criterio classico, il gusto decorativo, era ed è tutto a favor di quest'ultimo: e per lui solo, fino a Cristoforo Gluck e alla sua clamorosa reazione, unicamente per dargli occasione a sfoggiare il suo vuoto, superficiale ed insipido virtuosismo, affaticò le sue rime di pura forma il servil versajuolo, e si stemperò in duettini, in romanze, in madrigaletti, in scempiaggini il musicista, su cui potesse quell'altro a capriccio, come su un canevaccio grigio ed indifferente, ricamare gorgheggi, trilli, scale, volate, come rabeschi, greche, volute, festoni di seta e d'oro. È invece pel musicista il criterio romantico,

l'indirizzo sentimentale, che fa della musica la naturale espressione dell'anima appassionata, e della poesia nient'altro che quasi un commento verbale, o una traccia concreta, o un sostrato, uno schema, o meglio ancora, un' impalcatura palpabile e solida, a tutta l'aerea fioritura melodica e armonica di cui la circonda, la copre e la cela il compositore, che impone del pari all'esecutore la rigorosa, fedele ed inalterata riproduzione di ciò ch'egli ha scritto: ed a questo soltanto mirava, nè ottenne del resto praticamente se non assai tardi, la radicale riforma precorsa con tanta genialità da Marco da Gagliano, da Emilio del Cavaliere, da Claudio Monteverdi, annunziata come un vangelo nuovo ma non imposta ancora che parzialmente dal Gluck, e trionfante infine soltanto col genio prepotente e conquistatore del Wagner. Dico trionfante con Wagner, poichè a mio credere, come Colombo scoperse l'America mentre cercava raggiungere l' India, così il genio di Bayreuth non giunse che a imporre il poema sinfonico, a glorificare la musica pura, o poco meno che pura, mentre facevasi apostolo della poesia drammatica a cui la musica doveva esser commento, sussidio, rinforzo, semplice mezzo di più potente ed intensa espressione: la quale riforma, se attuata davvero, avrebbe dato in teatro lo scettro al poeta, e iniziato un terzo periodo nella storia del melodramma: il periodo filosofico, direi quasi, o logico, o intellettuale, o letterario che dir si voglia; periodo invece non ancora iniziato, e del quale non si son visti fi-

nora che vaghi accenni, lontane aurore, qua e là nello spazio e nel tempo, come nel " Manfredo „ di Schumann, nel " Pigmalione „ di Rousseau, nel " Fidelio „ di Beethoven, e, più chiari e vicini, nei melologhi epico-lirici del Tumiati, semplicemente velati di trasparentissima musica dal Veneziani.

A questo criterio, tuttavia, più che la musica aristocratica e idealista del grande alemanno, si accosta pure la giovine musica verista e democratica dei più recenti italiani, e particolarmente quella " Cavalleria rusticana „ di Verga e Mascagni che ne iniziava i successi: e dico appositamente «di Verga e Mascagni», perchè il principale collaboratore di quel melodramma rimane il Verga, del quale il libretto conserva con scrupolo il dialogo vivo ed appassionato, l'azione rapida e travolgente; e la musica, senza diluirsi in inutili digressioni od in fatue fiorettature, si limita a render più intensa la concitazione del dramma, a scaldare del proprio calore e animar della propria meridionale e smagliante policromìa, quel tragico e tipico episodio d'amori e d'odî isolani. Musica volgare, si disse, musica rozza e superficiale, musica piattamente materialista ed ingenuamente latina. Sarà benissimo, almeno per qualche scena; anzi, è senza dubbio: ma ciò malgrado, e forse anzi appunto per questo, dato il soggetto, e l'ambiente, e la razza, e il momento, parve e pare ed è e rimarrà, nel suo genere, un capolavoro.

23. — Ma vediamo, a parte la pratica, come

il Wagner affermi in teoria la subordinazione della musica alla parola: questa, egli dice, è impotente, da sola e direttamente, a produrre effetti emotivi; essa è il veicolo del pensiero puro, è lo strumento dell'astrazione logica; nel dire commosso, nella declamazione, nel canto, sono l'accento, la melodia, la musica, quelli che esprimono il sentimento, la vera poesia celata e fremente al di là del vocabolo; essa, però, da sola, è alla sua volta incapace di definire, di precisare, quel sentimento del quale palpita ed ansa, e perciò le bisogna appoggiarsi e confondersi con la parola significativa; non solo: ma l'una e l'altra non sono vive davvero, non sono umane, se non s'incarnano e s'impersonano nell'azione, nel gesto, nel movimento di personaggi reali che rappresentino veramente chi provi gli affetti e chi pensi le idee che s'hanno da esprimere: onde il concetto essenziale e centrale di tutta la teoria, che lo spettacolo d'opera attinga la vetta suprema dell'arte, ne sia la forma più evoluta, più completa e più perfetta, la più aristocratica e insieme la più democratica, la più difficile ed ardua, e ad un tempo la più accessibile a tutti e la più popolare, la prima che in forme embrionali consola ed ingentilisce la dura vita dei popoli barbari, e l'ultima che in avvenire condenserà in sè medesima tutte le altre, unificandole in una magnifica sintesi. Recitazione, dunque, vera e propria recitazione drammatica, in cui la parola, il pensiero, e specialmente il pensiero perenne e comune incarnato nella leggenda, domina e regge

la vita divina dell'arte: intensificata poi, nulla più, dall'orchestra, subordinata e celata, cui tocca d'esprimere l'inesprimibile verbalmente, il colore sentimentale che il nudo disegno linguistico chiude e delimita; e sottolineata dal gesto, resa plastica e naturale, tratta, direi, di cielo in terra, dal movimento effettivo dei personaggi fra gli scenarî.

24. — Nel suo denso e severo studio appunto sui caposaldi delle teorie artistiche di Wagner, Luigi Roncoroni obbietta però, giustamente, che intanto il terzo elemento, il mimico, non è niente affatto essenziale, tant'è vero che anche moltissimi drammi non musicati, e tra i più alti e perfetti, come quelli di Shakspeare, ed anche quelli, io aggiungo, di Maeterlinck e di D'Annunzio, impressionano molto di più alla semplice e intensa lettura, che non in teatro; e che l'uomo gesticola tanto meno, quanto più s'allontana dalla sua infanzia individuale e collettiva, cioè quanto più perfeziona e arricchisce il proprio linguaggio: sicchè la mèta dell'evoluzione espressiva sembra che tenda a sopprimere il gesto come sussidio della parola, e ad isolarlo, a racchiuderlo nei confini dell'arte sua propria, più degna e più bella se pura e lasciata ai suoi soli mezzi, la mimica.

Bisogna tuttavia soggiungere, qui, che, staccata dall'arte della parola e da quella dei suoni, l'arte dei gesti è destinata a restare e ad evolversi sempre più alta e più nobile: poichè, se è vero che l'uomo civile gesticola men del selvaggio, è vero soltanto nel senso, che s'agita meno, che adopera meno i mezzi violenti e grossolani di

espressione mimica, e che, specialmente, non ne fa più un succedaneo, o peggio un doppione, della parola; ed è vero pure, per contro, che il suo volto, i suoi occhi, le sue labbra, le sue mani, tutto il suo corpo, hanno acquistato, ed acquisteranno progressivamente ancora, una mobilità misurata, una vivacità contenuta, una variabilità delicatissima, che l'hanno reso e lo renderanno sempre più personale staticamente, e sempre più dinamicamente espressivo: espressivo, sopratutto, di ogni minima oscillazione e sfumatura sentimentale. E bisogna soggiungere ancora, che tutto questo dice e dirà sempre meglio, proprio ciò che non dicono e non diranno mai nè la musica nè la parola; e che è solo per questa ragione e per questo fine, che l'evoluzione della mimica non s'è arrestata e non s'arresterà, e che anzi proseguirà, sempre più divergendone, col proseguire di quella delle due arti sorelle: i drammi che alla lettura piacciono più che in teatro, son quelli, infatti, il cui contenuto è più intellettuale che sentimentale, più di pensiero che non d'azione, e in cui anzi l'azione, effettivamente eseguita, o più o meno, disturba ed oscura il pensiero.

25. — Lo stesso, del resto, ha da dirsi della parola, come sostrato alla musica: il fatto notato dal Wagner in appoggio alle sue seducenti dottrine, che non v'è per il popolo melodia senza verso, e che per esso musica e canto si appartengono l'una all'altro come la donna e l'uomo, prova precisamente il contrario di quello che Wagner vorrebbe: cioè che sono gli spiriti incolti,

le anime superficiali e distratte, le nature primitive del tutto, quelle cui fa bisogno, per essere scosse, dell'intervento di due o tre arti ad un tempo nell'animo loro: il popolo di cui parla Riccardo Wagner, non è infatti se non la parte più rozza e più bruta del popolo vero; del quale la gran maggioranza ascolta invece con religiosa attenzione, almeno nei nostri paesi, ed applaude con entusiasmo, anche la banda che suona in piazza musica pura, o, se d'opera, pezzi dei quali il popolo ignora il più delle volte il sostrato poetico. Anzi, secondo l'Héricourt al quale si associa, non senza riserve però, il Roncoroni, è proprio la musica men precisata dalla parola, quella che in generale si gusta e commove di più: perchè essa sola permette a ciascuno di darle, entro i limiti ch'essa consente, quel proprio oggetto che egli ha presente in quel punto, nella coscienza affettiva; ed è questa astrattezza del fraseggiar musicale, questo suo facile adattamento agli affetti di mille diversi uditori, che spiega meglio l'amor delle masse per l'arte dei suoni, ed il fascino e la potenza ch'essa esercita su di loro. Il Roncoroni, tuttavia, si dichiara avversario della musica pura del tutto, e reclama almeno un programma esplicativo, per quanto generico: e va d'accordo, in questo, perfettamente col Wagner, dal quale non si separa che per negare la subordinazion della musica alla drammatica, e per affermare che invece essa è propria soltanto ad esprimere più intensamente gli affetti lirici, che la parola non fa che chiamare intellettualmente col

proprio nome. L'emozione drammatica è infatti rapida e operativa, e tocca al gesto, all'azione, d'estrinsecarla coi fatti, e tutt'al più alla parola, ch'è anch'essa rapida ed incisiva, ad esprimerla nitidamente; mentre la musica, sempre più lenta della parola, sempre più indefinita dell'atto, meglio si presta a significar l'emozione lirica, cosa più intima e più profonda, prodotto maturo della memoria sentimentale, specie di contemplazione, di meditazione, di ruminazione affettiva, su fatti non più o non ancora presenti, sia poco o sia molto il tempo che li separa dall'ora che corre: sicchè il genere musicale più genuino e più alto, secondo il dotto e geniale psichiatra, sarebbe il poema sinfonico a traccia, anche senza parole cantate nè dette, cioè senza alcun materiale legame tra frase lirica e frase melodica.

26. — E il Wagner medesimo, con la sua opera colossale, gli dà ragione, attingendo le vette più alte e creando le pagine più prodigiose, proprio là dove l'orchestra s'emancipa più dal libretto, là dove l'azione s'arresta ed il canto è sospeso, e la musica esprime presentimenti e ricordi, palpiti muti e speranze oscure, odî ed amori che restano chiusi nell'urne profonde dei cuori: come quando nell'atto terzo del "Tristano ed Isotta„ l'amante ferito pensa all'amica lontana, vede nel suo delirio l'immenso deserto mare che li separa, poi sogna l'avvicinarsi della nave che glie la porta, poi questa giunge realmente, e lui l'indovina assai prima che gli occhi la scorgano, o che il passo lieve si faccia udire nel vecchio castello; o come

quando nel prologo del "*Goetterdaemmerung*", Siegfried lascia Brünhilde, e lei, salutandolo ancora dall'alto coi cenni, rammenta (è l'orchestra che la ripete sommessamente) l'ultima frase d'amore che si son detta; o come, ancora, quando Siegmund e Sieglinde si rivelano, senza parole, guardandosi intensamente negli occhi, la loro passione fatale, e parlano soli, come voci del fato, gli strumenti, e sospirano, e gemono, e singhiozzano, e preannunziano la tragedia...

Ma io vado più oltre, e ritengo che l'avvenire della grande arte sia tutto nella completa separazione e individuazione delle sue forme, e quindi, quanto alla musica, nella sinfonia pura, senza programma: e mi trovo, così pensando, in ottima compagnia: Giuseppe Martucci, a un'inchiesta del Roncoroni sull'inspirazione della sua affascinante sinfonia in *re* minore, rispose d'averla scritta col solo impulso e col solo scopo estetico-musicale, senza avere il benchè minimo concetto di una trama lirica; soggiungendo esser egli convinto che la bellezza musicale è da sè così grande, che può bastare da sola a creare qualunque meravigliosa opera d'arte: e le sinfonie di Beethoven informino. Così scrivendo, il Martucci non escludeva, anzi esplicitamente dichiarava, che un'emozione intensa era stata presente alla concezione e all'elaborazione dell'opera sua; ma in pari tempo assodava con altrettanta nettezza, trattarsi d'un'emozione *sui generis*, esclusivamente musicale, e non letteraria, nè punto nè poco, nemmeno nella sua fonte remota.

27. — Ma è tempo di concludere, intorno alla musica sentimentale: essa esiste, dunque, da sè e per sè, e dice al cuore, o ne ascolta e ripete, parole diverse da quelle che la laringe e le labbra pronunciano, e i dizionarî registrano: sicchè il mescolare e confondere le une alle altre, almeno fra noi civili nei quali i due linguaggi son molto evoluti e differenziati, non può che infiacchirli e snaturarli entrambi, e ingenerare equivoci e malintesi estetici e critici. Ciò non vuol dire, che questi linguaggi, come, del resto, anche quelli dell'altre arti, non possano interpretarsi, e, fino ad un certo punto, e con qualche approssimazione, tradursi l'uno con l'altro, od almeno tentare ciascuno di rappresentare quantunque indirettamente, gli effetti sentimentali dell'altro. Ne ho avuta la nitidissima intuizione una volta a Milano assistendo a un concerto di musica russa, e osservando con l'occhio, mentre l'orecchio era intento al quartetto, le varie espressioni e gli atteggiamenti diversi del numeroso uditorio: a parte le faccie impassibili e cornee dei sordi alla musica, a parte le bambole fatue e i vanesii distratti, a parte gli *snobs* che posavano a intenditori, e, accigliati, facevano d'ogni pezzo con cenni raccolti o con note in taccuino l'analisi critica e tecnica senza commoversi, gli altri, i sensibili schietti ed attenti, si trasfiguravano continuamente nei volti e negli atti, ad ogni carezza, a ogni gemito, ad ogni scatto, ad ogni passaggio, ad ogni voltata, ad ogni ripresa di quel godimento squisito: ah, se fosse stato possibile fare altrettante grandi e chiare istantanee! Quali elo-

quenti pagine, positive davvero e sperimentali, di psicologia musicale! Quali preziosi documenti umani sugli echi affettivi dei suoni e sui loro riflessi esteriori! Più d'una di tali, però, ne ha dipinte, e stupendamente, Lionello Balestrieri: e molti ancora ricorderanno il "Beethoven„ tanto ammirato alla quarta mostra internazionale di Venezia: profilati e staccati dalle belle luci tangenti, i mesti personaggi balzan fuor della tela vivi e reali; la piccola stanza pare allargarsi e affondarsi nella penombra; e per poco noi pur non udiamo venire tremando dal pianoforte quasi perduto nel fondo oscuro, esalare con gemiti lunghi dal violino suonato con tanta passione dall'uomo in zimarra che ci volge le spalle, la divina "Sonata a Kreutzer„, o il prodigioso finale della Sinfonia in *do* minore: tanta è l'intensità con cui l'assaporano il giovane freddoloso, dal bavero alzato, che s'accovaccia accigliato sul largo sedile, la pallida bionda che sì dolcemente e pateticamente si stringe a lui con gli occhioni intenti e con l'anima vinta, e quell'altro che si concentra, chino coi gomiti sulle ginocchia e la faccia tra le palme, e quell'ultimo, in piedi, appoggiato alla parete, a capo basso, le mani in tasca, immobile e immemore!

Ah, no, ah, no! Io non condivido affatto, anzi ne sono agli antipodi, l'opinione del Torchi, il quale considera come una degenerazione dell'arte lo sfruttamento di queste potenze emotive: tanto da giungere a dire, che come «la pittura finisce» quando i volti delle madonne, già fatti sentimen-

tali e patetici nei Caracci, nel Domenichino, nel Guercino, giungono addirittura a tradurne le anime delicate e quasi moderne col Dolci, col Cigoli, coll'Albano; così la musica «sacrifica la purezza della linea plastica», quando dai madrigali di Andrea Rota e di Giovanni Gabrieli passa alle forme analoghe, più sentite, di Leon Leoni e di Marco da Gagliano. Non divido davvero questa opinione, se non quando all'intimità sentimentale venga realmente sagrificata la forma acustica: il che, per fortuna, non solo non è necessario, ma, di regola, anzi, non è: l'elevarsi del contenuto portando invece per conseguenza ordinaria, ed avendo al contrario per condizione normale, l'arricchirsi e il perfezionarsi eziandio della tecnica.

28. — Soltanto, e contro la più diffusa opinione, io non credo che la musica sia l'arte più atta ad esprimere il sentimento, nè, reciprocamente, che non esista qualcosa ch'essa sia in grado d'esprimere meglio d'ogni altra, e per la quale essa superi tutte le arti. Certo, come vedemmo, la musica può riuscire commoventissima; ma i sentimenti e gli affetti ch'essa traduce od evoca od insinua, son vaghi e imprecisi per sè medesimi: sono virtuali, non attuali, cioè non sono, a rigore, vere emozioni, ma solo ricordi o presentimenti emotivi: sicchè, in ultima analisi, s'ha da ripetere pel sentimento, come pel senso, che l'arte dei suoni non può rappresentarlo se non in modo indiretto e imperfetto, all'infuori del caso in cui veramente non voglia significare altro, che l'emozione acustica propria a lei sola, e la quale non

ha con la vita reale, per sua natura, se non tenuissime relazioni.

Più naturalmente, infatti, e generalmente, e istintamente, è il gesto, primo elemento e primo inizio d'azione, quello che deve e che può esprimere in tutta la loro plastica verità ed attualità quegli stati emotivi, che appunto, nell'uomo come negli animali, sono la molla di tutte le azioni riflesse, di tutta la mimica espressiva, di tutto l'automatismo inconsciente, di tutti gli impulsi immediati, di tutta la volontà e di tutta l'attività meditata, anche quando tra la causa prima e l'effetto ultimo s'interponga la più complicata ed inestricata categoria d'anelli psichici interni. L'uomo commosso, l'uomo turbato, può benissimo tacere, trattenere l'espressione verbale od interiettiva di ciò che sente; ma non può affatto inibire quei minimi moti rivelatori, che si producono nei muscoletti superficiali, che guizzano rapidi, indomiti, tra pelle e pelle, nel meccanismo fisionomico. S'io voglio davvero scoprire l'intimo animo altrui, non mi contento di leggere ciò che mi scrive, non mi appago d'ascoltar bene l'accento con cui mi parla, ma sopratutto, ed anche, e meglio, ad esclusione di tutto, lo guardo nel bianco degli occhi, ne scruto la fronte e le labbra, ne spio l'atteggiamento e le minime vibrazioni delle mani: la sua anima è lì.

Parte III.

La Musica e l'Intelletto.

1. — Luigi Alberto Villanis, uno degli studiosi che con più tenace e fervido amore si vanno occupando di psicologia e d'estetica musicale in Italia, contrapponeva anni addietro in un suo scritto la musica «vera» alla musica «decorativa»: e lamentava che la massima parte della produzione nostra contemporanea non meritasse d'esser classificata che in questa seconda e inferiore categoria, traboccante di pagine che, nella forma corrette, nello sviluppo simmetriche, passano pur tuttavia attraverso l'orecchio e il cervello prive d'incanto, svolgendo la loro parabola acustica senza fatica ma senza interesse, logicamente ma freddamente, con arte, insomma, ma senza genialità, con colore ma senza calore, con gusto, magari, ma senz'anima.

In antagonismo con queste, segue il Villanis, altre pagine si svolgono, spesso non superiori per pura tecnica, a volte anche inferiori; eppure in esse qualcosa vive e si agita, qualcosa parla e

persuade, qualcosa, attraverso l'ornato sonoro più o meno felice, rivela « un fondo di vero », risponde ad un nostro concetto già prima acquisito per altre vie, interpreta, formula, esprime un dato grezzo ed inerte, ma buono e vitale, che sonnecchiava in fondo alla nostra coscienza: ed ecco la musica « vera ».

Precisamente: questa è la musica vera, almeno nel senso di buona, di riuscita, di degna di plauso dal pubblico e dalla critica; solo, non è la decorativa che deve, a mio credere, esserle contrapposta, ma la musica falsa, cioè cattiva, sbagliata, diluita, scipita; in una parola, la musica dal Villanis chiamata « vera », è semplicemente la musica interessante e conquistatrice; quella detta da lui « decorativa », è invece la musica noiosa e asfissiante, la sola che va condannata senza pietà, poichè in arte, in qualsiasi arte, pel vero è spregiudicato estetista, « *tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux* ».

C'è, infatti, della musica decorativa, puramente e semplicemente decorativa, che stimola i muscoli, come vedemmo, che accelera la digestione, che fa l'impressione d'un tenue merletto, d'un elegante arabesco, d'un caleidoscopio cromatico, che ci s'insinua nei nervi e nel sangue come un sorriso di primavera, come un profumo di fiori, come una brezza di mare, come una carezza di bimba, e che costituisce una vera delizia pel senso, sebbene non tocchi nè il sentimento nè la ragione, nè ci rapisca nei cieli dell'ideale: e questa è ben musica vera, ritengo, anche per il Villanis, il quale

non credo abbia errato se non nella forma con cui ha tradotto un suo giusto pensiero. E c'è della musica, piena di « contenuto », ahimè!, ma in cui la « materia è sorda all'intenzion dell'arte » e il sentimento, per difetto di forma, apparisce banale, e il pensiero sa di pedanteria, e l'idealità si fa astrusa, e l'effetto, infine, quando non è di rivolta, è di rassegnazione, non di piacere nè di consenso: e ci riporta alla musica « falsa », o meglio alla musica brutta.

2. — È dunque la musica bella soltanto, cioè la musica « vera » nel senso estetico della parola, quella di cui dobbiamo occuparci: e questa va invece divisa e classificata altrimenti: cioè musica sensoriale o decorativa, e musica spirituale o espressiva: la prima, la sola secondo i puri tecnicisti, la cara al Boyé che metteva *l'expression musicale au rang des chimères*, ed all'Hanslick ed al Beauquier che ne ripetono dopo un secolo gli esclusivismi, la prima è certo la base, l'essenza, la condizione *sine quà non* di tutta la musica; l'altra, però, ne è il complemento, l'integrazione, l'evoluzione non necessaria ma naturale, non da pretendersi ma da lodarsi: evoluzione, come ogni altra, graduale, che passa per i tre stadî sempre più alti, di musica sentimentale (tutta la musica, secondo Spencer!), musica intellettuale (e tale la vogliono, tale soltanto, coloro che come il Leibnitz, l'Eulero ed il Kant ne fanno un *exercitium aritmeticae occultum*, un incosciente ragionamento algebrico di rapporti numerici fra vibrazioni), e musica ideale (con Hegel, con Schelling

con Schopenhauer, voce dell'infinito, espressione sensibile dell'Idea cosmica, via di redenzione degli spiriti avviliti dalla realtà materiale).

Ora, noi appunto siam giunti, nel nostro cammino, alla musica intellettuale, cioè all'innesto nuovo delle gioie del pensiero su quelle del senso acustico: del pensiero nella sua proteiforme e stupenda totalità, ben s'intende, e non del solo e povero computo matematico, inconsapevole o conscio che sia.

Ed anche qui, come per la musica sentimentale, si affaccian le stesse domande, si addensano i dubbî medesimi, si oppongono le solite obbiezioni: anzi, se quasi nessuno osa negar la ragione e il diritto della musica imitativa, cioè riproduttrice di suoni reali, e pochi l'esistenza e la legittimità della musica descrittiva, cioè evocatrice d'immagini ottiche o d'altri sensi immediatamente congiunti all'acustico; e se pochissimi, pure, contestano all'arte dei suoni il dominio dei sentimenti, cioè la virtù di tradurre gli affetti e comunicar le emozioni; molti, invece, nemmeno sospettano che si possa discutere seriamente di musica intellettuale; e, tra quelli che ne discutono, profondo è il dissidio, vario il punto di vista, intricati i termini della questione, densi gli equivoci e i malintesi: e chi insiste, ancora, sulla catena dei rapporti numerici delle note consecutive e concomitanti, chi sul quesito se possa la musica considerarsi come un linguaggio a sè, un mezzo autonomo, attuale o futuro, di comunicazione di idee pure e concrete, chi s'affatica intorno alla

natura organica e fisiologica del pensiero acustico solo, chi non ammette questo pensiero, se non come un'eco di quello verbale al quale si associa, chi nega e chi ammette la più o meno precisa e letterale corrispondenza e traducibilità dell'uno nell'altro, chi quasi ne fa una manovra ipnotica, un mezzo poco men che occultistico di suggestione e d'eccitazione al pensiero.

3. — Jules Combarieu, nel suo magnifico libro, risolve intanto a favor della musica la questione fondamentale, e in maniera che molte delle accessorie ne restano vivamente illuminate e bene avviate alla soluzione: concesso chè la musica possa esprimere l'emozione, è concesso, per lui, che possa esprimere pure il pensiero, dappoichè di pensiero è fatta in gran parte l'emozione complessa e raffinata dell'uomo adulto e modernamente civile. Nessuno nega il pensiero architettonico: eppure l'architettura è fra le arti, se non la parente più prossima tecnicamente, certo la spiritualmente più affine alla musica, come vedemmo in principio: quella che per natura intima di contenuto, malgrado la profondissima diversità dei mezzi fisici d'espressione, le rassomiglia di più: perchè dunque negare, con evidente incongruenza, il pensiero musicale?

Il perchè sta tutto in un semplice equivoco, a suo parere: cioè nel confondere, che altri fa, il pensiero musicale col pensiero verbale, nel creder che siano, o meglio che debbano essere, una sola e medesima cosa, nel giudicare di quello con i criterî di questo, e perciò nel volervi tro-

vare gli stessi caratteri; mentre invece, oggi almeno, il vero musicista pensa, riflette, argomenta, come tale, per suoni; al modo stesso che il poeta per parole: per parole poetiche, ben inteso, costui, cioè per parole che hanno un valore speciale, di suono, d'accento, di rima, di seduzione estetica, che conta, per il poeta, non meno, e fors'anche più, del valore ordinario, linguistico, prosastico, razionale. Oggi, ho detto, perchè a questo si è giunti solo col tempo, attraverso a una lunga evoluzione, dal periodo greco del recitativo ritmico fatto di poesia e di musica compenetrate, anzi connaturate, intimamente in un tutto, al periodo medievale, già melodico ma sempre, ancora, strettamente legato col canto verbale, al periodo felice del Rinascimento, scolastico e contrappuntistico fin dai primissimi albori, e nel quale la musica si emancipa ormai dalla poesia, ed infine al periodo moderno, nel quale il pensiero musicale s'è sviluppato autonomamente, col libero svilupparsi del relativo linguaggio proprio, staccatosi completamente dal linguaggio verbale, e perciò dal pensiero che in esso trova l'adatta e connaturata espressione. Accenno, s'intende, non tratto, di questa complessa e decisiva evoluzione: chi voglia fatti, nomi, particolari, ne troverà la ordinata istruttivissima storia nel ricco manuale hoepliano dell'Untersteiner, e in ogni altro dei suoi fratelli maggiori e minori.

4. — E tant'è vero che pensiero musicale e pensiero verbale son cose diverse ed indipendenti, che ci sono persone molto intelligenti (astrazion

fatta dalla coltura) in materia di musica, e niente in fatto di lettere, e viceversa; che gli *enfants prodiges*, rarissimi, e, in ogni modo, sempre *enfants*, nella letteratura, sono nella musica relativamente frequenti; che nelle canzoni veramente e genuinamente popolari, cioè create davvero dal popolo, la musica è sempre di molto superiore e più perfetta delle parole; che è infinitamente più facile udir cantare con correttezza, con espressione, con significato, che non parlare altrettanto bene, la gente rozza ed incolta; che, come constata il Bain, dilettanti e compositori anche egregi si trovano spesso tra gente di mediocrissima levatura intellettuale e morale; che anzi il Perez ci parla d'una ragazza cui poco mancava per essere idiota del tutto, la quale piangeva ascoltando i canti chiesastici, di cui, naturalmente, non comprendeva il latino, sveniva talvolta di commozione pel suono dell'organo, e, quasi incapace a parlare, cantava invece con evidenza ed intensità d'espressione; che, reciprocamente, gli anestesici, gli indifferenti, i sordi alla musica, spesseggiano, molto più che nel popolo, fra gli spiriti più finemente educati e nutriti di lettere e di pensiero, e che anche fra quelli di essi che gustan la musica, la maggior parte la gusta soltanto nel canto, nel melodramma, nello spettacolo a base di traccia e di spiegazione verbale; sicchè, mentre scienziati, filosofi, uomini di Stato, pittori, scultori, architetti, romanzieri e poeti insigni confessano candidamente e senza vergogna di non capire una

sinfonia, spesso persone affatto volgari dimostrano una singolarissima facilità a comprendere, a ritenere, a ripetere in ogni più delicato particolare la musica pura, ad avvertire la minima scorrettezza d'esecuzione, magari a modificare e a correggere l'originale, dove qualche elemento apparisca meno intonato e integrato col resto. Considerato infine che lo stesso accade pei popoli nel loro insieme, e che in Germania, secondo i calcoli d'un musicista, metà del popolo capisce la musica (capisce, dico, cioè, in un modo o in un altro, giudica e critica, non assapora soltanto), e dal suo seno fiorisce tutta una pleiade di compositori di musica intellettuale; mentre in Inghilterra, nazione sorella e punto inferiore nell'altre arti, nelle scienze, nella politica, sì e no è il due per cento della popolazione che n'ha il privilegio, e finora non è germogliato neppure uno dei grandi genî di cui si onora l'arte dei suoni; bisognerà pur convenire nel doppio mio asserto, che il pensiero esprimibile con la musica è affatto diverso ed indipendente da quello esprimibile con la parola, cioè più generico e vago, semplice e primitivo, e che infatti gli preesiste e gli spiana la via.

5. — Dice Lalo, a ragione, che il « preteso uragano » della "Sinfonia Pastorale", non è che un pezzo superiore, il quale potrebbe anche intitolarsi "La collera del Padre Eterno",: perfettamente; ma non "Il ringraziamento dei contadini per il ritorno del bel tempo",. Il che vuol dire, che realmente la musica è un linguaggio, cioè un mezzo

naturale d'espressione; ma un linguaggio primitivo, confuso, indefinito, che esprime con grande loquela, con molto calore, ma con poca precisione, con scarsa determinatezza, gli stati mentali umani: adatto quindi a significar quelli che son per sè stessi imprecisi e indeterminati, non quelli specifici e chiari, pei quali bisogna invece servirsi della parola articolata, del segno grafico letterario.

Non bisogna però nemmeno esagerar la portata di questa reale inferiorità della musica come linguaggio significativo, in confronto con la parola: dire che il linguaggio, e, prima di esso, e attraverso ad esso, il pensiero musicale siano vaghi e indeterminati, mentre è preciso il pensiero verbale e categorica la parola che lo rappresenta, non è dimostrare, intanto, che quello non sia linguaggio, nè, quindi, pensiero, e che questo invece lo sia; e non prova, del resto, neppure una differenza assoluta e costante, se si rifletta che tanto agl' inizi infantili, preistorici ed esostorici, quanto ai ritorni atavistici ed al rimbambire involutivo o degenerativo, quanto ancora (e questo è più vastamente significatîvo) nelle più alte crisi del proprio sviluppo, che erroneamente si dicono decadenti, deliranti e logolatre, il linguaggio verbale perde come il tonale ogni precisa e concreta significazione, e si allenta, si ammorbidisce, si volatilizza, si sfuma, in divagazioni aeree, in allusioni metafisiche, in mistiche fosforescenze, in accenni che gl'iniziati soltanto riescono a interpretare, nè più nè meno di quelli che vibrano ed evaporano da una sonata senza parole.

6. — D'altra parte, e reciprocamente, non sta di fatto che il linguaggio musicale sia sempre così misterioso, e così evanescente il pensiero che vi si contiene. Affermarlo senza esitare, come un assioma, non è che ripetere un luogo comune, il quale s'appoggia soltanto sull'abitudine, che noi abbiamo soverchia, del dizionario, e quindi del raziocinio, a base di simboli ottici scritti, e delle loro schematiche immagini acustico-letterarie: oscure, oscurissime anch'esse, quando, come ascoltando o leggendo frasi di lingue straniere mal note, o di gergo, non si è bene intesi, per convenzione prestabilita, sul loro significato specifico. Un *lied* di Schumann, invece, afferma a ragione Jules Combarieu, per quanto senza parole, anzi appunto perchè senza vincoli lessicologici, contiene un pensiero musicale preciso, e con precisione perfetta lo esprime: non meno di come lo esprimerebbe la voce umana, la voce pura, la voce sola, la voce inarticolata od articolata soltanto per agglutinar le vocali, non per comporre un vocabolo a senso ordinario, il quale avrebbe tutt'altro valore, del tutto estraneo all'attuale argomento: nell'uno e nell'altro caso, la forma concreta, la forma-suono, evoca l'idea astratta, l'idea-coscienza, come da essa a sua volta viene evocata, per associazione cerebrale spontanea: si badi sempre (giova ripeterlo ancora) che si tratta d'idee, di pensieri, di concetti *sui generis*, come già dicemmo per le emozioni: d'idee musicali in un caso, d'idee poetiche, tecnicamente poetiche, nell'altro, e non di idee logiche nel senso stretto della parola, non

d'idee prosastiche, in cui la cadenza, l'accento, il valore proprio dei singoli suoni non conta per nulla; e quindi di gruppi di note e d'accenti, non di radici, di desinenze, di prefissi e di suffissi: ma di gruppi non per questo men coerenti, men razionali, meno soggetti alle leggi inviolabili dell'intelletto.

Nella vera poesia, che è tutt'altra materia d'arte che non della prosa versificata, se noi sciogliamo i vocaboli che la compongono dalla compagine metrica ond'essi fan parte, e li disponiamo altrimenti, od in metro diverso od in prosa per quanto elegante ed ornata, serbando soltanto alla nuova sequela lo stesso significato verbale di prima, vedremo però che il senso poetico, l'originario profumo proprio del verso così com'era, n'andrà del tutto perduto, od almeno profondamente, irriconoscibilmente, irrimediabilmente alterato (*): com'è mutato del tutto il valore estetico d'un gioiello, se s'incastonano e si dispongono in modo diverso le pietre preziose che lo formavano, anche facendo astrazione dal senso simbolico che s'attribuisce per tradizione o per moda a ciascuna pietra. E così è della musica: il pensiero musicale consiste appunto, secondo il Combarieu, nella sequela e nella

(*) È perciò che la poesia, anche non messa in versi, ma in prosa di stile, ritmata e sonante, chiaroscurata e cesellata, non è assolutamente traducibile in altra lingua, nè riferibile « a senso », come si dice in gergo scolastico: perchè di due terzi del senso totale il lettore o l'ascoltatore indiretti rimarrebbero defraudati.

concomitanza di questi o quei suoni; il preludio di Bach, egli dice, sul quale Gounod ha architettata la celebre melodia, costringe a meditare, a meditare acusticamente: ed è da queste meditazioni acustiche, che germogliano vivi e spontanei i giudizi veramente e puramente musicali, informati a quella intima logica fonica che non ha avuto ancora il suo Aristotile, ma di cui sono tutti imbevuti i grandi maestri italiani, ed a cui non si può impunemente contravvenire, poichè fuori di essa non c'è che l'assurdo e il ridicolo. Logica facile e intuitiva, tuttavia, la loro; ardua, invece, e severa, quella del gigante di Eisenach, onde tutte le opere sono pervase di scienza, sono integrate in una serrata unità di concetto, e richiedono in chi vi s'accosta attenzione profonda, acuto intelletto, perseverante e studioso amore dell'arte.

7. — Premesso questo, che cosa significa dunque « capire » una musica? Significa, dice il Dauriac, percepire una successione di suoni, come un'unità coerente; sentire intellettualmente questa unità nella varietà delle sensazioni che la compongono; distinguere le sequele logiche dalle illogiche; e non fare come quel pubblico d'ipnotizzati fanatici e d'incongrui e stupidi *snobs*, turlupinati e smascherati un giorno così crudelmente dal Liszt, quando si fece da essi applaudire entusiasticamente, tirando giù con piglio sicuro e con aria inspirata una grande tempesta di note sconnesse, buttate là a caso e a capriccio, come piombavano all'impazzata le dita sui tasti: pubblico eletto ed

aristocratico, nobile e ricco, autorevole e decorato, che ascolta la musica pura, come ascolterebbe una conferenza in lingua cinese, con grande raccoglimento, approvando ogni tanto col capo, e applaudendo infine perchè persuasa di compiere un sacro dovere sociale, non verso la musica o verso l'idioma dei Figli del Cielo, ma verso sè stessi e verso l'assemblea, entusiasmandosi per suggestione, direi quasi per procura, dato il principio indiscusso che non sarebbe da gente colta e ben educata restare attoniti e indifferenti!

Capire una melodia, non vuol dunque esattamente dire, pel caustico critico di Montpellier, la stessa cosa che ciò vuol dire pel Combarieu: l'uno e l'altro ammettono il pensiero musicale nel compositore, e la sua trasmissibilità a chi ne ascolta il prodotto; ma il secondo fa di questo pensiero l'equivalente del pensiero verbale, e della musica l'espressione sensibile di qualche cosa d'interno che per sè stessa trascende il senso; mentre il primo fa proprio consistere il pensiero musicale nella fantasia puramente acustica, nella memoria esclusiva dei suoni che si ridestano, intrecciano, associano fra di loro, ed esprimono poi nella musica solo gli aggruppamenti più logici, o meglio più grati all'orecchio: distinguendo per questo carattere, d'essere astratta e fantastica, la musica intellettuale dalla sensoria, la quale sarebbe invece riproduttrice di suoni reali, imitativa, oggettiva, e quindi non bisognosa d'esser « capita » nel vero senso della parola, ma solo riconosciuta, come si riconosce, non si capisce, un'immagine fotografica.

Ingegnosa, certo, anche questa seconda maniera di considerare la cosa: ma, a parer mio, più giusta la prima, quella del Combarieu: perchè la semplice fantasia, e specialmente la fantasia agitatrice e combinatrice di pure sensazioni elementari, di note, di tinte, di lettere, di movimenti non espressivi, non è ancora pensiero; nè quindi il gustarne semplicemente i prodotti e distinguere quelli gradevoli al senso da quelli sgradevoli e urtanti, funzione estetica ed elementare, significa punto « capirli », funzione estetica e logica insieme, analisi interna d'immagini belle in sè stesse, s'intende, ma dentro cui vive, animandole, pure uno spirito, che ne complica e ne intellettualizza la portata.

Per me, dunque, capire la musica è ancora qualcosa di differente da quello che intendono l'uno e l'altro dei critici illustri d'oltr'Alpe: è sentir questo spirito, è dare un senso qualsiasi ai suoni, sia o non sia tale senso esprimibile pure in versi od in prosa, con gesti o con segni, per mezzo di linee, di tinte, di masse, sia o non sia conforme al pensiero ed all'intenzione di chi componeva la musica: capisce, chi, mentre ascolta, pensa, qualunque cosa pensi, purchè in quel momento egli senta che ciò che pensa è la sostanza stessa di ciò che ode.

8. — Mi si potrà obbiettare, che se questo pensiero può esser disforme da quello del musicista, è soppresso per questo solo ogni valore espressivo d'idee nella musica. Ed io rispondo, che questo valore è altrettanto, o quasi altrettanto,

fluttuante, dubbio, ed incerto per ogni altra arte: io ho udito nelle sale delle esposizioni di belle arti, e poi letto nei resoconti dei critici, le più disparate, fantastiche ed inconciliabili interpretazioni d'un quadro che tutti ugualmente ammiravano, o d'una statua attorno alla quale i visitatori facevano ressa da mane a sera; e d'ogni grande scrittore di cose belle è inteso il concetto in tante maniere, quanti sono i suoi chiosatori ufficiali, ufficiosi, liberi, dissidenti ed anarchici: e chi lo vuol classico e chi romantico, chi clericale e chi laico, chi giacobino e chi autoritario, chi astruso e chi fatuo, chi cinico e chi puritano.

Non ho io letto una volta d'un tale, fanatico ammiratore, a suo modo, di Victor Hugo, che disputando con lui di certi reconditi sensi ch'egli trovava in non so quale suo scritto, e che l'autore negava d'aver mai pensati, finì per uscire dai gangheri e dargli quasi dell'asino perchè non capiva sè stesso?

Nè, dal suo punto di vista, questo bel tipo aveva poi tutti i torti: anzi, se, così inteso, il passo vittorughiano appariva realmente più bello, l'ammiratore prepotente aveva ragione senz'altro, e l'autore, come Colombo, aveva proprio scoperta l'America, immaginandosi d'essere giunto alle Indie.

Si sa, del resto, osservava il Joubert, si sa egli mai bene ciò che si volesse dire, se non dopo averlo detto? E anche allora, si immagina proprio, e si misura con precisione, la portata di ciò che si è detto? La parola è un organismo vivo, che

va e va, e si nutre, e si riproduce, e si modifica, adattandosi ai diversissimi climi intellettuali pei quali passa, e che trova talvolta, tornando al cervello che l'ha generata, così trasformato anche il luogo nativo, che l'uno si riconosce, con mesta meraviglia, affatto straniero con l'altro: si dice di Klopstock, che interrogato vari anni dopo la pubblicazione della "Messiade,, su un passo oscuro del suo poema, abbia risposto che quando gli usciva dall' anima erano in due a saperne il preciso significato: Dio, e lui stesso; ma ora, Dio solo.

Qual meraviglia, dunque, che accada lo stesso per uno squarcio di musica pura, e che Berlioz, per esempio, commentando a parole le nove sinfonie di Beethoven, o il Taine esponendone verbalmente una sonata in " *Graindorge* ,,, non abbiano fatto che illustrarle col loro proprio pensiero, anzichè rivelare, spiegandolo, quello del musicista; e che le abbiano insomma, non già tradotte, ma in certo modo tornate a creare? Giustifica, questo, l'affermazione di Lionello Dauriac, che i critici musicali con questi commenti facciano della poesia puramente personale, soggettiva, e quindi antiscientifica; e che essi, anche se padroni, come il Taine, d'uno stile magnifico, d'una potenza meravigliosa d'analisi introspettiva, non giungano, infine, se non a descrivere effetti personali ed individuali e casuali d'un pezzo di musica, non a svelare il vero contenuto oggettivo di essa?

9. — Io, dico di no. E dico di no, perchè sempre, secondo me, capire è in gran parte creare; perchè chi capisce non è un recipiente che s'empie,

ma un organismo che assimila e metamorfosa; perchè, come dice il Roncoroni, l'intendimento è quasi una specie d'inspirazione, la quale riesce tanto diversa nei suoi effetti dalle sue cause, quanto più differenti sono i tempi, i luoghi, le razze, i temperamenti del primo autore e dell'ultimo intenditore: e di qui l'importanza della coltura, della preparazione scientifica all'udizion della musica intellettuale, per cui le distanze s'abbreviano, gli abissi si colmano, i secoli si rievocano, le razze si incrociano, e i temperamenti, come per suggestione, si sostituiscono o almeno s'innestano l'uno con l'altro.

Senza di ciò, o non si capisce affatto, o si fraintende in modo stranissimo, come leggendo materie estranee agli studî nostri abituali, trattate in lingue morte o straniere che non ci sian note se non da lontano e superficialmente: giacchè la musica non è affatto, come si dice troppo sovente ed alla leggèra, un linguaggio universale, ma, tutt'al più, un insieme di molte favelle un poco più affini fra loro, perchè meno evolute, delle moltissime e diversissime lingue verbali; sicchè capire la musica tedesca è, per esempio, per noi italiani, quasi come capire la lingua tedesca: buio profondo se non si è studiata, vago barlume se appresa sui libri scolastici, luce di lampada se in qualche modo sentita parlare fin da bambini dalla *Fräulein* in famiglia, ma sol di meriggio soltanto se fatta nostra per consuetudine assidua là nel suo ambiente, per le tortuose viuzze di Norimberga o pei superbi viali di tigli in riva

alla Sprea. Ben dice il Mauke, in proposito, che nei paesi latini i sinceri e colti amatori dovrebbero ben convenire, una volta, in questa gran verità positiva, riconosciuta da tutti i musicisti ugualmente scevri da gretti campanilismi e da infatuamenti cosmopolitici: cioè che i sette drammi più tipici di Riccardo Wagner, "L'oro del Reno,,, "La Walkyria,,, "Siegfried,,, "Il crepuscolo degli Dei,,, "I Maestri Cantori,,, "Tristano ed Isotta,, e "Parsifal,, perchè sentiti e vissuti da un'anima specificamente tedesca e perchè attingenti la loro sostanza da miti e leggende eroiche germaniche, son patrimonio nazionale tedesco, e che però, tanto per rappresentarli, quanto per farne l'oggetto di un comune godimento artistico, non hanno attitudine in prima linea che le persone della ugual razza teutonica.

10. — Ma ritorniamo alla logica musicale, a cui varie volte m'è già accaduto di fare un fuggevole accenno. Essa è, diciamolo subito col Dauriac e col Combarieu, che in questo sono perfettamente d'accordo, tutt'altra cosa dalla logica sostanziale, teoretica, delle cose in sè, e può difettare del tutto, o quasi, in molti che sono invece ricchi, od almeno sufficientemente dotati, di questa: perchè qui si tratta della determinazione non già dei rapporti esterni, positivi, delle cose fra loro; ma dei rapporti interni, matematici, delle nostre impressioni uditive, rapporti dovuti esclusivamente alle condizioni di struttura e di funzionalità dei nostri centri sensorii. È questa interna logica musicale, quella che ci permette, ascoltando, il pre-

sentimento delle note successive, l'abbozzo preventivo del motivo futuro, il piacere d'udirlo poi avverato, quando la musica è facile, e famigliare lo stile del compositore; è questa, che ci rende invece faticosa e non sempre chiara la prima audizione d'un'opera nuova, specialmente quando ne sia nuovo ed arduo ed inusitato lo stile, e ricco e vario e complesso lo svolgimento.

La frase musicale, secondo il Dauriac, corrisponde non già alla frase verbale, ma bensì al vocabolo: com'esso, ella è fatta di singoli suoni, ciascuno isolatamente insignificante, ma che aggruppandosi acquistano come un valore logico collettivo; o meglio, soggiungerò io, un valore estetico superiore, che si può dire logico non da *logos*, discorso, parola, ma nel volgare e abituale significato di coerente, di rispondente a qualche premessa recente od antica, a qualcosa di già stabilito innanzi dal musicista o di già da tempo acquisito dall'uditore (*); un valore estetico in-

---

(*) Nel dotto volume di Casimir Colomb, " *La musique* ,, trovo un aneddoto molto istruttivo in proposito: in casa di Mozart un suo amico, una sera, mentre si conversava, fece scorrere distrattamente le dita sulla tastiera, traendone qualche accordo che poi lasciò là incompleto; rimasto solo, ed andato a dormire, l'autore di " Don Giovanni ,,, senza sapere il perchè, non potè pigliar sonno; ma presto il perchè gli apparve chiaro alla mente: scese, andò a completare l'accordo, e tornato a letto s'addormentò soddisfatto e tranquillo.

Oh, come mi sembra giusto, come mi sembra bello, come mi sembra necessariamente vero, quel tormentoso bisogno d'artista!

tellettuale, che viene dal piacere prodotto in noi dai rapporti semplici delle sillabe e delle note, dalla facilità del passaggio dalle precedenti alle consecutive, e dalla leggiadria della piccola architettura che ne risulta: proprio come dall'insieme, logico e razionale del pari, e nel medesimo senso, delle colonne di un portico, delle guglie di un tempio, delle finestre d'un palazzo; toglietene, spostatene, alteratene un elemento, e proverete qui, come in musica, come in poesia, come in mimica e in coreografia, un'impressione sgradevole, un'insistente ossessione, talvolta, di vivo disagio, d'incongruenza, d'incompiutezza, d'imperfezione, che vi dimostrerà l'esistenza evidente di una logica del senso (del senso interno, cerebrale, ma sempre del senso, tuttavia), non meno rigorosa ed universale di quella propria del vero intelletto, quantunque (ed eccoci infine ad una nozione decisiva e fondamentale) affatto distinta e diversa da essa.

Ed è qui il luogo di richiamare un' altra osservazione del Dauriac, sui rapporti dell' intelligenza con la memoria: cioè che questa è quasi un effetto di quella, non rammentandosi, almeno di regola, in musica, se non ciò che s' intende: di ciò che non tocca che il senso, può rimanere impresso qualcosa, confusamente, imperfettamente, ma non le altezze relative dei toni, non le delicatezze e le sfumature, non i chiaroscuri d'intensità, non gli accenti caratteristici dei vari timbri. E ciò prova con sempre maggior evidenza, che un componimento musicale è veramente un or-

ganismo, non suscettibile d'amputazioni nè d'intrusioni senza che si deturpi: e lo prova anche il fatto, che non si ritiene nè scorda un motivo, se non per frasi, membri e misure complete, salvando sempre di preferenza le parti in cui si condensa la legge, la vita, lo spirito del motivo.

11. — Di tutto questo dovrebbe ben persuadersi la critica seria ed illuminata: ed anzichè con vaniloqui retorici e con eleganti esercitazioni letterarie, cercare, invece, d'interpretare e volgarizzare le meno ovvie bellezze della musica coi mezzi della musica stessa, con l'analisi tecnica dei suoi elementi, con l'esposizione strumentale semplificata della sua idea direttiva. Osserva giustissimamente, a questo proposito, il Dauriac, che molte volte si giunge a comprendere bene un motivo un po' astruso, facendo soltanto molta attenzione, dapprincipio, all'accompagnamento: il quale spesso è come un commento vivo, animato, e quel che più conta, omogeneo, del disegno dominante, uno sfondo, quasi, più semplice, più ritmato e più chiaro, su cui le sue linee più libere e più complesse debbono rilevarsi in intrecci fantastici ma discernibili. Altre volte, soggiunge, una pagina scritta per pianoforte, ad esempio, diventa meglio intelligibile ai più, quando sia stata ridotta per violino (malgrado che ciò non di rado costituisca una vera profanazione), soltanto perchè il suono di questo strumento somiglia di più alla voce umana, di cui ci è più famigliare la logica propria. Ed infine, non è infrequente che un'opera, od anche tutto un nuovo indirizzo d'arte, come

accadde ed accade tuttora per Wagner, s'imponga lentamente ai profani ed anche ai medesimi musicisti più instintivamente neófobi, preparandoveli a pocò a poco, pazientemente, con un assiduo apostolato compiuto a forza d'esecuzioni semplificate, di riduzioni schematiche, di sfrondamenti provvisorii, di sunti e quasi direi di piccole soluzioni dosate, e, già che siamo tra le metafore farmaceutiche, di progressive iniezioni sottocutanee; anzi anche a mezzo, magari, di parodie, che anche esse, se fatte, sia pur con qualsiasi ostile intenzione, da un conoscitore che non sia in mala fede, servono in qualche modo, come tracce popolari, a far penetrare le menti men colte nello spirito del novatore, a dare ai meno intelligenti la chiave dell'opera sua macchinosa ed oscura: proprio come le caricature ed i pupazzetti degli uomini politici più in vista ne rendono popolari i tratti caratteristici, molto meglio che non le fotografie più perfette; e come le parodie delle maggiori liriche loro, richiamano meglio degli studi critici l'attenzione comune sulla fisonomia stilistica dei poeti più celebri.

Altro, dunque, è critica musicale, altro è critica della musica: questa può farsi, e si fa anche troppo, in base al presupposto, al quale ci ha abituati la musica cantata, che il pensiero musicale e il pensiero verbale siano la stessa cosa, espressa diversamente; quella, prescinde da tale principio per lo meno di dubbia esattezza, lascia da banda ogni indagine comparativa, e studia la musica in sè e per sè, e s'ingegna di farla capir come tale

a coloro che non arrivano con le lor forze mentali sole, a penetrarne l'ascosa filosofia.

12. — Bisogna, d'altra parte, rilevar pure le affinità intime della musica col discorso, per giustificare, in quello che hanno di vero, le formule letterarie su così vasta scala adoperate dai critici musicali, e il modo particolare che alcuni hanno di capire un motivo, e il partito che per essi ed anche per gli altri ascoltatori ne traggono i grandi maestri dell'arte. Alcuni intervalli speciali, infatti (nota il Roncoroni, seguendo, se non erro, lo Helmholtz) hanno in musica, come parlando, significati uguali e precisi: la terza maggiore e la seconda ascendenti, d'interrogazione; la discendente, d'affermazione, e con essa la quinta; le quinte maggiore e minore ascendenti, son di preghiera e di desiderio; la sesta, d'amore e di devozione; la settima, di dolore e d'angoscia...

Nel celebre ritornello, campione d'altri infiniti, della vecchia canzone di Malbrough che va alla guerra, le due ultime note del verso « *Mironton, tonton, mirontaine* » son sospensive d'un senso che certo non c'è nelle parole, come ben dice il Griveau, mentre è conclusiva, e quasi ha l'aria di prender congedo, l'ultima nota che chiude la strofe, col verso non meno vuoto di significato verbale, « *Mironton, tonton, mirontà* ».

Fatto è, che per queste ragioni assai spesso la musica ci fa l'effetto di una vera conversazione, come qualcuno osservava a proposito dei meravigliosi quartetti di Haydn, nei quali il primo violino gli parve trattare con autorevole eloquenza

una tesi, a cui il secondo teneva bordone, mentre il violoncello la rilevava e la condensava in gravi e concise sentenze, e la viola la commentava e la infiorava di gaie e pettegole chiacchiere femminili.

E non si tratta certo di casi isolati: lo stesso Maurizio Griveau, già citato, in un suo bellissimo studio sul senso e sull'espressione nella musica pura, fa anzi di questo carattere intellettuale la regola del terzetto e del quartetto classico, dove un motivo fondamentale è proposto a guisa di tema da uno degli strumenti, e discusso e sviluppato poi dagli altri due o tre, secondo il carattere e le opinioni, quasi direi, di ciascuno: sicchè, come in una vera conversazione a parole, vi si determina tutta una trama d'interruzioni e di digressioni, di pause pensose e di vive o titubanti riprese, di esclamazioni e di scatti, di reticenze e di sottolineature, d'approvazioni e di mormorii, d'accenni e di ritirate, d'ironie e d'entusiasmi, di scherni e d'ammirazioni, di consentimenti e di riserve, di esortazioni e di meraviglie: la quale, dal principio alla fine, si svolge in mille fasi, vicende, episodi, volta a volta vispa e spigliata o meditata e prudente, solenne e pomposa o bonaria e dimessa; ed insomma, secondo il carattere, la coltura, l'educazione, l'età, il sesso degl'interlocutori, superficiale, volubile, ingenua, sbadata, stringente, maliziosa, fatua, profonda, brusca, galante, austera, confidenziale, diplomatica, affinandosi e moltiplicandosi attraverso tutte le complicazioni ed approfittando di tutte le risorse della punteggiatura, della sintassi, della retorica, della dialettica.

13. — Sir Robert Browning ritrae così, nel satirico suo poemetto "*Master Hugues of Saxe-Gotha*,,, le vicende dell'animato dibattito musicale di una fuga a cinque voci: « Da principio, una espone la propria frase, che, se non erro, non dice nulla che meriti biasimo o lode particolari; ma la risposta non manca, quantunque a rigore non necessaria; ed entrambe proseguono insieme il cammino. Ma ecco si mette di mezzo una terza, senza che alcuno la chiami; ed allora interviene di botto la quarta, e ci ficca il naso, curiosa, la quinta. E qui comincia un gridìo, quasi un latrato confuso, in cui la disputa s'accalora ognor più. La prima voce disserta candidamente; la seconda ha delle distinzioni da fare; la terza vuole spiegare il proprio pensiero a ciascuna, quasi che ce ne fosse bisogno; la quarta protesta; la quinta divaga fuori di tema... Infine, si torna all'argomento: ma la prima voce non fa che ripetersi, con qualche variante, è vero, con qualche dilucidazione, con qualche commento; e le altre ora s'impazientiscono, altercano, gridano, ora si placano, parlan sommesse, cercan d'intendersi; ma c'è la quinta, che si mantiene cocciuta e intrattabile... E allora la prima diventa incisiva, pungente; la seconda replica concitata, calda, impetuosa; la terza sostiene il suo punto, sbraitando; la quarta però le domina tutte, stridula, indiavolata; e la quinta... O Danaidi! O botti senza fondo! ».

Molto spesso, poi, la sinfonia o la sonata sono vere orazioni, arringhe, squarci di viva eloquenza musicale; e l'andante della sinfonia in *do* mag-

giore di Beethoven ne è un esemplare stupendo; si posson distinguere nettamente, in molte di tali composizioni, l'esordio freddo e guardingo, poi l'esposizione accurata e complessa dei fatti, considerati ed analizzati da tutti i punti di vista, poi il commento pietoso o sdegnato, ed infine la perorazione, ora tutta vibrante di commozione, ora tutta scoppiettante di spirito, ora tutta stringente di sintesi e di sillogismi: in ogni caso, dimostrativa d'un poderoso sforzo di ragion pura, d'intelligenza quintessenziata.

14. — Visto, così, il *logos* nella musica, vediamo, viceversa, la musica nel *logos*, cioè l'elemento tonale nella parola parlata; questo c'è infatti sempre, e vi esercita un ufficio essenziale, essendo ben esso quello al quale si deve tutto il rilievo, tutto il colore, tutto il chiaroscuro, tutta la vita, tutta l'anima del discorso, che senza tale sostrato cromatico non apparirebbe che nudo e grigio disegno lineare: significativo, sì, ma significativo d'una parte soltanto, dell'aspetto più astratto e più arido, di ciò che si pensa e si vuole esprimere.

Ebbene, quel men letterario e più musicale elemento, è proprio la parte più antica, la genitrice originaria comune delle due arti sorelle, quella che ha sede nella laringe, quella sola che già costituisce e il linguaggio ed il canto degli animali, e il linguaggio ed il canto dei neonati, e il linguaggio ed il canto dei popoli infimi e primitivi: materia interiettiva e spontanea, canevaccio grezzo ed universale, su cui solamente più tardi

si ricamerà l'elegante disegno del vero vocabolo, si svolgerà la mirabile proteiforme ricchezza e bellezza della favella umana articolata, per opera succursale e accessoria della lingua e delle labbra; ricchezza e bellezza, però, propria non più di tutti ma d'ogni singolo popolo; non più perenne, ma labile e metamorfica; non più istintiva ed intuitiva, ma convenzionale ed artificiale, varia da luogo a luogo, da tempo a tempo, e persino da ceto a ceto sociale.

È a quell'elemento primordiale, a quel sostrato ritmico e cromatico, che noi dobbiamo il fatto meraviglioso di cogliere, anche al di là d'un tramezzo, almeno a larghi e sintetici tratti, l'escenza d'una conversazione in lingua a noi sconosciuta, discorso d'affari o disputa filosofica, ciarla minuta e insignificante o mormorazione venefica e demolitrice, sottile *flirtation* o losca manipolazione d'imbrogli; e d'indovinare anche, con certa approssimazione, l'intelligenza e l'educazione morale e letteraria di quelli che parlano, anche senza vederli, anche senza che profferiscano « parole di dolore, accenti d'ira, voci alte e fioche e suon di man con elle », nè battano i pugni sui tavoli o i piedi sul pavimento, nè s'abbandonino a scoppî festosi d'ilarità nè a sghignazzate sarcastiche.

È ad esso, anzi, che si deve la facile riuscita d'un altro più curioso esperimento, che può parer sciocco a chi lo consideri leggermente, ma che parrà decisivo pel nostro assunto: cioè quello, che mi ricordo aver fatto più volte per gioco quando ero ragazzo, di zufolare, nient'altro che zufolare

(il che esclude qualsiasi analogia suggestiva linguistica) il solo sostrato ritmico e tonale d'una proposizione assai semplice, invito, comando, interrogazione, preghiera, rimprovero, complimento, a un compagno che m'ascoltava con gli occhi bendati, e mi traduceva poi subito, com'io a lui reciprocamente a mia volta, non ingannandoci che ben di rado, ciascuna proposizione in linguaggio comune. Il verbo «tradurre», non è del resto qui veramente il più proprio: chè meglio si tratta, piuttosto, di ricalcare, di completare, di rivestire di sillabe articolate, l'impalcatura fonica data, che resta tal quale, ed a cui quelle sole parole, e non altre, si attagliano.

Il fatto è simile a quello, per cui sovente anche i ragazzi riconoscono un'aria tamburellata appena sui vetri d'una finestra, e ridotta quindi al semplice ritmo, ch'essi rivestono, senza esitare, dei toni che questo richiama alla mente; il ritmo stesso, del resto, cioè la serie dei rapporti di tempo fra le note della musica, ha il suo equivalente nella prosodìa, nella «quantità», nella lunghezza o durata relativa delle sillabe nel discorso, e in modo più spiccato nel verso, che anch'esso può in certa maniera declamarsi fischiando: e ritmo e «quantità» non mancano di influire sul significato intimo della frase melodica o della frase verbale, tanto che spesso, alterandoli, non resta offesa l'estetica, poichè s'ottengono effetti diversi ma non meno belli dei primitivi; ma la ragione n'è urtata, però che il senso riesce tutt'altro, ed appare tradito il pensiero del com-

positore: basti citare le odi d'Orazio tradotte «a senso» nei goffi e leziosi metri metastasiani, o i ballabili tratti da gravi e pensosi motivi d'opere classiche; e riflettere poi, lasciando da parte siffatte profanazioni, alle metamorfosi intellettuali che quasida solo, mutandosi nei vari tempi d'una sonata (bellissimo esempio quella in *mi* bemolle di Beethoven), il ritmo induce nel significato logico, nel carattere intellettuale, d'un solo e costante motivo conduttore o concetto fondamentale.

15. — E il tempo, il movimento, non fanno lo stesso effetto, di concitazione o di pacatezza, di raziocinio serrato e legato e deduttivo, o di affermazioni staccate, dogmatiche e quasi intuitive, così nella musica come nel dire?

E il tono? Non è il tono che fa imperioso o dimesso, arrendevole od insinuante, chiaro od oscuro, decisivo o dubitativo, spessissimo, il senso d'una medesima frase, e distingue chi parla cosciente da chi sfringuella a vanvera, così nell'una come nell'altra delle due arti?

E nel timbro della voce umana, come degli strumenti, non s'ode tutto il diverso pensiero, tutto l'atteggiamento mentale caratteristico, tutto il particolar modo d'intendere e di ragionare dell'uomo e della donna, del fanciullo e dell'adulto, del pensatore di razza e di temperamento e dell'essere inetto e straniero alla vita superiore dello spirito? E non è forse al timbro, più che ad ogni altro elemento, a parità di sostanza esprimibile, che deve attribuirsi il fascino conquistatore degl'intelletti, l'irresistibile forza dominatrice delle co-

scienze, per cui taluni oratori, anche senza dir cose singolarissime e peregrine, e all'infuori di ogni artificio retorico e d'ogni mezzuccio sentimentale, persuadono subito i più restii, quelli stessi che poi leggendo stampato il discorso non trovan più nulla, nelle parole mute, di quella malìa che li aveva stregati?

E non può la musica armonica studiare ad uno ad uno quei timbri, e, in parte almeno, riprodurli e giovarsene ad ottenere gli stessi effetti, accompagnando o no la parola, cantando con essa, accentuando il recitativo, facendo da libero sfondo al melòlogo, svolgendo ampiamente un programma verbale appena accennato, o facendo del tutto da sè?

16. — Ma sì, ma sì: la musica può tutto questo. E il grande errore del grandissimo Wagner consiste appunto nel non averle attribuito, almeno in teoria, che il primo e troppo umile ufficio di accompagnare e di rafforzar l'espressione della parola, anzi della parola drammatizzata, già fatta viva e reale dal gesto e dall'atto, già circondata, appoggiata, esaltata, da tutti gli artificî, i lenocinî e gl'inganni del palcoscenico.

Al Roncoroni pare anzi siffatto errore più grave di quanto sia realmente, negando egli in modo assoluto che la musica possa giovare alla vera e sana espressione drammatica, ed affermando che anzi l'inceppa, l'attarda e la oscura: e tant'è vero, che quelli fra i grandi cantanti odierni che sono anche attori intelligenti e coscienti, dicono, proprio dicono, anzichè cantarle, le frasi che più

contengono di pensiero, e più rappresentano di volontà e d'attività positiva; e che il pubblico sente che hanno ragione, e prorompe subito dopo in applausi convinti ed in lunghi mormorii ammirativi.

Ebbene, dicevo, qui il Roncoroni esagera alquanto: io sono d'accordo con lui, per ciò che riguarda il cantante; ma penso che anche nel dramma la musica giovi, lasciata in orchestra, staccata magari dalla parola, fatta parlare da sè, o durante l'azione, sommessamente, o negl'intervalli, ad esaltare l'attività cerebrale dell'uditorio, ad eccitare la sua calda e vibrante attenzione, a ripetergli od a predirgli sotto altra forma le cose più alte e profonde ch'esso avrà udite e vedute, o ch'esso dovrà vedere ed udire fra poco; e, sopratutto, a comunicargli quei residui mentali, quelle *arrière-pensées*, che la parola rapida e concitata non giunge ad esprimere, oppure che sono ineffabili per sè stessi, e che anche parlando pacatamente noi riveliamo di solito vagamente col sorriso e con gli altri giochi della fisonomia, con lo sguardo, col gesto, e più ancora con voci inarticolate, non registrabili, per esempio, in un processo verbale, e che pure contengono, a volte, tutta la filosofia, tutta l'essenza, tutto il nèttare o tutto il veleno di ciò che pensiamo.

Non era questo, forse, che diceva l'arpa di Davide accompagnandone i salmi, e non era questo, che pure diceva la lira greca, accentuando la declamazione poetica, il recitativo epico dei rapsòdi?

E non è questo, anche in Wagner, nei suoi

precursori e nei suoi seguaci, l'ufficio precipuo del *leit-motiv?* È ben esso che rappresenta, in talune composizioni, l'idea madre, il pensiero dominante, la sintesi concettuale di tutto il lavoro, nel quale ora mormora sommessamente, ora reclama il dominio assoluto, ora trema e fermenta, quasi direi, sotterraneo, ora sorvola aereo ed inafferrabile, ora non si rivela che con l'accenno fugace d'uno strumento, ora dilaga e si spiega per tutta l'orchestra, riassumendo i pensieri molteplici e divaganti, che qua i legni, là gli archi, altrove gli ottoni, avevano espressi a parte, ciascuno a a seconda del proprio carattere; è ben esso, il *leit-motiv,* che così rappresenta, anche taciuta, anche chiusa, l'idea insistente, la smania edace, che cova nell'anima, e che, qualunque altra cosa intanto si faccia, si dica, si pensi occasionalmente, rimane la nostra nota caratteristica, il pernio spirituale dell'io, il nucleo immutabile della coscienza; ed è ben esso, che avvia davvero la musica ad essere proprio un linguaggio, dove a ciascun pensiero, a ciascun ricordo, a ciascuna immagine che ricorre così nell'azione come nella ruminazione dei personaggi, assegna un tema speciale di poche note, che subito dice a noi pure di che si tratta: d'un essere assente, d'un avvenimento passato o previsto, d'un oggetto desiderato o temuto, di qualche cosa, insomma, che, invisibile agli occhi, è però mentalmente viva ed attiva fra noi.

17. — È un fatto, nondimeno, che tutto ciò sta pure benissimo, anzi sta meglio, a mio gusto (ed è qui che sono pienamente d'accordo col Roncoroni),

nella musica puramente e semplicemente istrumentale, dove il pensiero principale ed i secondarî, il tema ed i suoi svolgimenti, l'assioma ed i suoi corollari, son musicali di sostanza come di forma, tanto se estratti dalla favella umana lasciandone fuori l'articolazione, quanto se stilizzati dai canti e dai gridi più chiaramente espressivi degli altri viventi, quanto se in certo modo tradotti dall'epopea senza fine con cui la natura sonora magnifica la sua storia e la sua onnipotenza, quanto se invece dettati dal mondo interiore, sentito e pensato per formule acustiche in luogo di simboli letterari.

Il Wagner, invece, non per nulla dottore in lettere e filosofia, rimane convinto che la musica pura, senza parole, non sia che « un mostro d'astrazione », un eccitamento insensato e infondato; ed arriva a chiamare l'esecuzione dei capilavori beethoveniani non preceduta da rivelazioni verbali sul loro soggetto ai singoli esecutori ed al pubblico, cosa non meno ridicola della lettura di un passo di prosa o di poesia, scritto in una lingua non famigliare, anzi ignota, così a chi legge come a chi ascolta: non riflettendo, che se veramente la musica fosse per noi una lingua straniera, sarebbe superfluo farcela udire in aggiunta alla chiara versione in parole; e che, se davvero, com'egli crede e com'è di fatto, essa aggiunge qualcosa di suo al rigido ed incoloro schema verbale, questa qualcosa deve pur anche poter sussistere e farsi valere da sè: e vale e sussiste realmente, e forma davvero una lingua a parte, che certo

non tutti capiscono, chi perchè sordo psichicamente ai vocaboli suoi, chi perchè fisso nel preconcetto che debban potersi tradurre alla lettera in termini usuali; mentre diventa accessibile a tutti gli orecchi ed a tutti i cervelli ben costituiti, purchè si parta da questo principio ben semplice e chiaro: che non è solamente nei mezzi con cui questa lingua si esprime, ma anche nella natura, nell'essenza stessa di ciò che dice, ch'essa è diversa dal russo e dall'italiano, dal tedesco e dall'arabo, dal portoghese e dal greco: compreso ed ammesso questo, che dimostrammo, mi sembra, finora, e dimostreremo ancora per tutto il restante di questo volume, il problema delle relazioni della musica con la parola riesce singolarmente chiarito, e la soluzione ne emerge facile ed evidente in tutte le sue più varie e complesse conseguenze.

18. — Ammetto, però, anzi ritengo utile la parola, come, del resto, anche qualunque altra arte, a predisporre gli spiriti all'intelligente ascoltazione della musica pura, sia preparandoli tecnicamente, istruendoli sulla natura, sui mezzi e sui fini dell'arte dei suoni, sia solamente orientandoli verso di essa, distraendoli dalla realtà, distaccandoli dalla vita ordinaria e dal pensiero abituale, spogliandoli pazientemente dei preconcetti e dei presupposti comuni, e conducendoli gradatamente per mano, affascinati e dimentichi, nel territorio inconsueto, fantastico, astratto, dove ogni cosa cessa d'esser materia e parola, per diventare voce e divinazione.

La maniera più semplice ed ovvia di giungere

a questo, o a qualcosa di simile, è quella tenuta dai musicisti più colti e più battaglieri, che si conquistano il loro pubblico con le polemiche, magari acri e violente, suggestionandolo, ipnotizzandolo, ossessionandolo, conquistando a palmo a palmo il terreno, contrapponendo teorie a teorie, respingendo e schiacciando ad uno ad uno gli avversari più rumorosi, persuadendo od almeno costringendo al silenzio gli altri, inducendo in tutti, direttamente, come fecero prima il Berlioz, poi il Wagner, la convinzione, emergente su tutti i dubbi e su tutte le oscurità e su tutte le stranezze, d'avere a che fare con dei titani.

Altre volte, senza polemizzare, è un fatto estrinseco nuovo, una fortunata coincidenza, che viene a chiarire d'un tratto un lavoro incompreso, come accadde per la " Dannazione di Faust ,, , alla quale fu solo il successo, d'assai posteriore, del " Faust ,, di Gounod, musicalmente pur tanto diverso, che aperse la strada trionfale della fortuna, mentre altre opere del Berlioz, non meno geniali, sono rimaste nella penombra; come, viceversa, ha certo contribuito la stessa causa al successo immediato e crescente e continuo del " Mefistofele ,, del nostro Boito, che venne terzo fra questi capilavori. In tutti e tre i casi, il soggetto, volgarizzato dal Goethe, e reso sempre più popolare dai tre solenni compositori, gettò sbarbagli di luce intellettuale sopra la musica, come la musica di ciascuno fu quasi commento e sviluppo di quella degli altri, e come forse quella d'ognuno ricorre oramai, a vicenda, spontaneamente a chi legge il poema drammatico,

e gli dà sensi nuovi e profondi, e ne fa un'opera non più letteraria soltanto, non riuscendo più agli spiriti nostri d'isolarla dai suoni a cui ciò ch'esso canta venne per sempre associato.

19. — Ma tutto ciò non ha nulla di meraviglioso, come non l'ha il fatto che per esempio la "Sinfonia fantastica,, dello stesso Berlioz non s'imponesse che grazie al grande programma esplicativo col quale l'accompagnava, e che fece quasi da filo d'Arianna agli ascoltatori, attraverso il complicatissimo laberinto sonoro, tutto sbarbagli violenti ed oscuri ipogei, tutto magnifici mostri e stallatiti multicolori, di questo Hugo, di questo Delacroix della musica. Assai men chiaro è invece il perchè di quest'altro fenomeno psicologico: che molte volte una romanza senza parole, eseguita alla perfezione sul pianoforte, non sia punto compresa e lasci indifferentissimo l'uditorio, e che poi lo trascini all'applauso, lo convinca immediatamente, appena le vengano appiccicate due strofe qualsiasi, le prime venute, le più banali, le più incongrue, le più incapaci, come concetto, di compiere una simile metamorfosi; fenomeno analogo all'altro, verificatosi in me medesimo più d'una volta quand'ero ragazzo, cioè che un motivo qualsiasi, udito già prima, ripetutamente, senza che mi facesse alcuna impressione particolare, assumesse poi ad un tratto un significato preciso, mi si facesse «capire» la prima volta, udendolo nuovamente mentre assistevo in un circo alle evoluzioni equestri od agli esercizi d'una funambula, o mentre in un poliorama contemplavo i cortili

dell'Alhambra o le cascate del Niagara: e s'intende, che io non attribuivo minimamente all'aria suonata dall'organetto, significati che fossero punto in rapporto con ciò che vedevo: non si trattava dunque, come, del resto, nemmeno nel caso della romanza con le parole affibbiàtele a capriccio, d'un commento qualsiasi che qui chiarisse la musica, oppure di un fatto concomitante significativo, del quale noi trasportassimo il senso sopra quest'arte: era invece uno stimolo affatto esteriore ed eterogeneo, un semplice stimolo eccitatore della nostra mentalità, il quale, inerte per sè medesimo, o quasi, e in ogni modo, se mai, attivo in direzione diversa, metteva però i nostri nervi in tale tensione, acuiva così le potenze del nostro intelletto, da farci capaci d'intendere ciò che altrimenti ci sarebbe rimasto inassimilabile: come accade nelle azioni catalitiche o di presenza nelle reazioni chimiche, in cui un corpo, che pur non vi prende parte, è indispensabile nel crogiolo dove si vuole che avvengano.

20. — E, viceversa, non rientra forse nell'àmbito della musica intellettuale anche l'eccitamento al pensiero non musicale, prodotto talvolta dai suoni, così melodici come sinfonici? Dalla sua inchiesta, da me già altrove citata, il Lombroso ha ritratto, fra gli altri notevoli risultati, che quasi metà degli uomini interrogati riceve dai suoni, pressochè sempre, eccitamento mentale, vivacità di cerebrazione logica, mentre ciò accade assai meno frequentemente nelle signore, che invece ne sono molto più spesso commosse.

La musica può, dice il Fechner, la cui testimonianza in proposito è preziosissima, far vibrare, indipendentemente dal nostro volere e da ogni nostra iniziativa, l'intiera intellettualità umana, e può quindi avere un'influenza profonda e non calcolata su tutta la vita: anzi, è qui il caso di rammentare ancora il Dauriac, il quale lamenta a ragione che troppo in fatto di musica si resti quasi del tutto passivi, subendone in modo bruto ed inerte gli effetti, non vergognandosi affatto di non capirne il perchè, non ritenendosi in obbligo di giustificar mai razionalmente i proprî giudizi, o meglio le proprie incoscienti impressioni: è così, che in ispecie le donne la sentono troppo e troppo visceralmente e romanticamente, quali traendone eccitamenti morbosi, quali soffrendone come di un deprimente morale, ammalandosi di nostalgie senza mèta, di non fondati rimpianti: mentre un'educazione estetica positiva le condurrebbe all'ammirazione non meno intensa, ma più severa, al godimento non meno intimo, ma più benefico e più normale.

A me, la musica suscita in modo particolare la memoria, che ho capricciosa e riottosa, abbastanza tenace ma niente pronta, soggetta ad assenze e ad eclissi sovente fastidiosissime. Ebbene, più d'una volta la musica mi fa ritrovare ad un tratto il difficile nascondiglio di qualche reminiscenza ribelle e fuggiasca: tra l'altre, un giorno, parecchi anni or sono, un'arietta napoletana, mediocre e mediocremente sonata sul mandolino da qualche vicino di casa, mi fece ricostruire in pochi

minuti tutta la trama, e risovvenire di qualche pagina fin le precise parole, d'un manoscritto che avevo smarrito da anni, e del quale avevo invano, a lontane riprese, tentato rimettere insieme le idee: ed ebbi ben chiara coscienza, allora, di dovere a quel tremulo suono, del resto assai poco simpatico al mio orecchio, e che non aveva la minima relazione, neppure casuale, col manoscritto obliato e perduto, la mia effimera ipermnesìa.

Vittorio Alfieri, che era un uditivo accentuatissimo, narra nella sua " Vita „ d'essere stato sempre un amatore appassionato della musica, pur senza averne studiata mai di proposito la teoria; e d'essersi spesso ispirato a poetare, sonando quasi ad orecchio il cembalo o la chitarra, od udendo cantare, particolarmente contralti o soprani; e d'aver concepite quasi tutte le sue tragedie o nell'atto di sentir musica, o subito dopo.

E Mariano Patrizi riferisce d'aver chiesto bruscamente una notte a un filosofo amico suo, all'uscir dal teatro ov'esso aveva con lui ascoltato con grande attenzione la sinfonia del "Tannhäuser„ che cosa precisamente avesse provato; e d'averne avuto in risposta, che n'era stato tuffato nel più profondo delle meditazioni a lui predilette.

Fechner racconta diversi casi consimili; e Grosse rammenta, seguendo il Gurney, che all'epoca della Riforma i semplici austeri canti del Frate ribelle persuasero al libero esame, alla discussione dei dogmi, all'indagine razionale di ciò che prima non era che fede cieca e sentimentale credulità, non minor numero di persone che la sua infiammata e demolitrice eloquenza di critico.

21. — Infine, ascoltando un giorno sonare al piano la nota musica della canzone vesuviana "*Funiculì-funiculà*", il più buono e simpatico dei deputati socialisti, mio antico compagno di scuola e immutabile amico, mi si volse improvvisamente, dicendomi entusiasmato che certo quella musica era stata composta assai prima delle parole, o che componendola sulle parole il Denza pensava a tutt'altro: e che c'erano dentro idee di redenzione e di fratellanza umana, e che sarebbe bastato a un poeta un momento d'estro per trarnele fuori e mutarle in parole, e per farne il vero ed affascinante inno dei proletarî, enormemente più bello dell'altro ormai divenuto ufficiale. Ed è vero, infatti: le ultime battute, particolarmente, son d'un lirismo grandioso, d'un movimento superbo, piene di slancio, di fede, di forza, espressive d'una coscienza sicura, d'un'incrollabile volontà.

Ebbene: chi avesse raccolta l'osservazione geniale, e scritto l'inno conforme lo spirito della musica, l'avrebbe dunque davvero e precisamente «tradotta» in poesia? Precisamente, no: ed è chiaro; chè se così fosse, come sarebbe ammissibile mai che quella medesima musica non offendesse il buon senso di quelli che l'odono appiccicata alle insulse parole di cui porta il titolo? Ma se per «tradurre» intendiamo semplicemente esprimere in versi ciò che una musica dice a noi, cioè interpretarla a modo nostro, cioè cercare di farla intendere ad altri in quel medesimo modo, allora, certo, è innegabile che la musica è traducibile in versi od in prosa, in figure ed in forme,

in gesti e in architetture, non solo, come vedemmo, per quanto essa dice alla nostra psiche affettiva, ma anche per quel « che nella mente ci ragiona ».

22. — Naturalmente, anche questo si nega da coloro che definiscono, come il Dauriac, il pensiero musicale un sistema coerente di suoni, un insieme di note gradevole solo all'orecchio pel modo di lor successione o concomitanza; e naturalmente del pari, assai più di questo si afferma da coloro che assegnano, tutt'al contrario, al pensiero puro, al pensiero astratto, non formulato in alcuna maniera, un'esistenza psichica e metafisica indipendente, e che ammettono quindi che tutte le arti ne siano altrettante maniere di rivelazione, diverse di forme e di mezzi, ma tutte animate da un unico verbo interiore. Se così fosse, obbietta a ragione il Dauriac, tutte le arti s'equivarrebbero, e ognuna dovrebbe potersi tradurre in qualunque altra, con la stessa facilità e fedeltà con cui lo scolaro ripassa tranquillamente a casa in inchiostro le note frettolose che ha prese in classe a matita.

Ora, è ben certo che questo non è: ma non è, secondo il Combarieu, del quale io pure in ciò condivido completamente l'opinione, appunto perchè, come già vedemmo, la musica esprime idee affatto diverse, oggidì, da quelle che esprime il linguaggio parlato, da quelle altre che esprime il disegno, da quelle che esprime la mimica, e così via: col progredire ed evolversi, aggiungo io, il pensiero umano s'è enormemente differenziato e ramificato, e il lavoro psichico, localizzatosi nei

varî centri della corteccia, specializzandosi, ha dato luogo a una divisione dei mezzi espressivi, che prima, nella preistoria, nell'esostoria, nella puerizia, confusi in uno, rappresentavano anche all'esterno la confusione caotica, la nebulosa psichica, d'una rudimentale intellettualità: così gran copia e varietà di espressioni per un pensiero sostanzialmente uniforme e indiviso, sarebbe davvero contraria alla legge cosmica fondamentale del minimo mezzo, ed a quell'altra che è pure il fulcro della teoria evolutiva, e per cui tutto procede dal semplice al multiplo, dall'uniforme al vario, dall'indistinto al distinto, dal cumulo delle funzioni alla divisione del lavoro fisico, fisiologico e psichico.

Tradurre, dunque, da un'arte all'altra, significa per noi questo solo: esporre coi mezzi dell'una pensieri analoghi (analoghi, dico, non identici) a quelli, che l'altra coi mezzi proprî ci aveva fatti nascere in mente; od, in altre parole, significar con un'arte le ultime metamorfosi, cui le idee suscitate da un'altra son giunte attraverso il nostro cervello. In questo senso, ed in questi limiti, la musica è perfettamente traducibile in poesia od in prosa poetica, e queste son traducibili in musica: e se è semplicemente grottesco il voler tradurre, come certi scoliasti fanatici del Beethoven han fatto, le sue sonate e le sue sinfonie puramente istrumentali, fatte di stati d'animo indefiniti, d'orientamenti generici della psiche, di vaghe visioni dell'anima estatica, in formule algebriche od in processi ver-

bali; è invece perfettamente legittimo e giustificabile quello che ha fatto Maurizio Griveau, il mio geniale collega della Sorbona, interpretando liberamente, passo per passo, qualcuna di quelle meravigliose composizioni, e traendone fuori dei veri giojelli di prosa smagliante d'immagini e densa d'alti pensieri.

Naturalmente, lo stesso può dirsi del fatto inverso, della traducibilità delle idee poetiche in idee musicali, ch'è ben altra cosa, s'intende, dal musicar delle strofe. Ci sono dei musicisti pensatori, che, come il grande Berlioz, sentono, ad ogni lettura che gustino intensamente, che dentro di loro spontaneamente essa genera forme melodiche od orchestrali, le quali ridicono in note ed in ritmi le stesse cose profonde e geniali che va dicendo a parole il poeta: e costoro, che son musicisti davvero, di vocazione, non sentono affatto il bisogno di conservare, se non per il pubblico grosso, accanto alla musica, eloquentissima da sè sola, il vano doppione del verso che l'ha inspirata.

23. — Riassumendo, dunque, e condensando: abbiamo veduto e accertato, in questa terza parte, che la musica esprime pensieri suoi proprî, e che non hanno se non un'incerta affinità ed una lontana parentela coi pensieri di cui si nutre abitualmente il nostro intelletto; e che quindi, sebbene la musica possa alle volte, e con qualche approssimazione, esprimere i più semplici ed elementari ed antichi fenomeni cogitativi comuni, non è certo questo il suo ufficio normale, non è per

tale funzione, ch'essa possiede una sua particolar competenza: l'uno e l'altra spettano invece all'arte della parola, poichè, al grado attuale del nostro incivilimento, è proprio e quasi esclusivamente per parole, che noi pensiamo, e tutte le nostre meditazioni non sono che soliloquî interiori, come ha splendidamente, prima d'ogni altro, dimostrato lo Stricker; certo, noi serbiamo nel nostro cervello anche un vasto museo d'immagini grafiche e plastiche, e certo a noi canta e suona sovente nell'anima un cariglione nascosto, un fonografo misterioso: ma allora noi contempliamo, ma allora noi ascoltiamo non riflettiamo, non meditiamo; se questo si fa, allora è un altro io, è l'io intellettuale, che si ridesta a sua volta, e che si aggiunge, parlandogli verbalmente, all'io estetico, che prima era solo a bearsi, inconscio come un fanciullo, della bellezza pura, uditiva o visiva. Bisogna dunque cercare ancora, cercare più in là, quale sia l'oggetto specifico della musica.

Parte IV

La Musica e l'Ideale.

1. — Se si facesse la singolar prova di classificare in quattro categorie, secondo la mia divisione dei fenomeni psichici, tutti i giudizî che sui poteri della musica furono dati nei varî tempi e nei differenti paesi da uomini e donne, da professionisti, da dilettanti e da profani, da pensatori, scienziati ed artisti, da gente di poca o di molta coltura, scaltrita od ingenua, buona o cattiva, ascetica o miscredente; io credo che il minor numero si troverebbe nel gruppo di quelli che fan della musica un semplice gioco, per quanto complesso e squisito, del senso uditivo; che molti, moltissimi, appoggerebbero col loro suffragio l'opinione ch'essa sia sopra tutto il linguaggio proprio del sentimento; che il nucleo più esiguo si troverebbe a favor della musica intellettuale, sia intesa nel senso d'una ancora imperfetta favella, capace di sovrapporsi a tutti gl'idiomi babelicamente diversi del mondo, sia invece riconosciuta come espressiva soltanto d'un genere particolare

d'idee, distinte affatto da quelle verbali; ma che se non la maggiore, certo la miglior parte dei consultati, la parte più colta e più eletta sotto ogni aspetto, insomma la vera, la perenne, l'indistruttibile aristocrazia umana, prenderebbe decisamente partito per la musica assunta all'ufficio sublime di voce dell'ideale.

Ufficio sublime e supremo, ma non unico, tuttavia: la verità, secondo il mio avviso quale risulta da quanto ho scritto sinora, è che la musica possa esprimere sensazioni ed immagini, sentimenti ed affetti, concetti e pensieri, sogni ed aspirazioni; che possa trastullare le orecchie, far battere i cuori, occupare le menti, estasiare le anime; ma che solo per l'ultimo termine di queste serie d'azioni sempre più intime ed alte ed umane, essa goda d'una decisa, indiscutibile superiorità su ogni altra arte: che questa, insomma, sia la sua missione specifica.

2. — Meglio che non la musica, infatti, la scultura e la pittura possono rappresentare il mondo tangibile e visibile, il mondo nei suoi aspetti più plastici e più cromatici, più sensoriali e più materiali: un cieco che fosse anche privo del tatto, col solo udito non si farebbe sicuramente un'idea, neppure approssimativa, della realtà, nè vivrebbe di fatto nel mondo medesimo in cui noi viviamo, ma in uno quasi incorporeo, quasi metafisico, quasi ideale; mentre che un sordo, per quanto esso pure infelice, gode però quasi completo lo spettacolo fisico del mondo qual'è, e vive non diminuita che d'una parte di molto minore la vita sensoria comune.

Nè, al sordo stesso, vien troppo contesa dalla disgrazia sua la vita estetica sentimentale, com'è dimostrato da quei grandi artisti della parola, della linea, della forma, del colore, che, come scrissi più avanti, pur non avendo offeso l'organo o il centro uditivo, son tuttavia come sordi alla musica, la quale essi non gustano e non capiscono affatto: ad essi è bastante, come a moltissimi altri men noti e geniali, il bello sentimentale visivo e motorio, che ha invero nella mimica e nella drammatica la sua più ovvia, più naturale, più immediata e più potente espressione: certo, nè la parola nè il suono possono dire con concisione o con eloquenza maggiori, quello che dice d'odio o d'amore, di gioia o di strazio, di scherno o di ammirazione, un sorriso, un'occhiata, una smorfia, un brivido, un gesto, un saluto, un inchino, un sussulto, uno scatto, un tremito, un' improvvisa immobilità, che condensano spesso in un punto e in un attimo tutto un poema di smisurata passione.

Il pensiero, il pensiero ordinario, e questo non ha bisogno di altre prove, ha per mezzo normale e prevalentissimo di comunicazione la letteratura parlata e scritta, la quale ha raggiunta oramai da gran tempo, per questo fine, la massima perfezione, e s'è fatta quasi una cosa sola con l'intelletto, tanto che l'uomo civile, come or ora dicevo, non pensa e ragiona e discute, anche dentro di sè, se non per parole, per formule e schemi verbali.

Ma appunto essa trova, al di là di quei limiti che circoscrivono le funzioni logiche, ed oltre i

quali la mente si perde nell'ineffabile, pronta la musica, e seco e diversamente l'architettura, a dir quello che essa non può e non sa: l'ultrarosso e l'ultravioletto della ragione, le radiazioni Roentgen dell'intelligenza, le cose più alte e più trascendenti che s'intuiscono, che si divinano, ma non si spiegano nè si dimostrano.

E si capisce: al carattere indefinito che essa ha comune con l'architettura, la musica accoppia ed aggiunge l'indole fisica sua peculiare, inestesa, intangibile, imponderabile ed invisibile, e quindi apparentemente immateriale e davvero ideale, e perciò meglio d'ogni altra arte, espressiva direttamente di ciò che più sfugge al controllo immediato dei sensi più grossolani. E davvero ebbe in questo un'intuizione geniale Riccardo Wagner, volendo invisibile all'occhio l'orchestra onde sgorgano i suoni, alla quale egli appunto affidava, meglio che al canto, l'ufficio più spirituale: « Esprimi tu ciò che io non dico: poichè tu solo puoi dirlo, e il mio silenzio sarà allora eloquente ». Strano, invece, è ch'egli non abbia altrettanto lucidamente compresa l'assurdità di fare apparire materialmente sul palcoscenico, non solo non ingranditi, ma impiccioliti dalla distanza, incarnati in tenori, in bassi e in baritoni, ed anche in coristi e in comparse di proporzioni umanamente ordinarie, i giganti della leggenda, gli dèi del Walhalla, il medesimo Wotan, il massimo Giove teutonico, facendo così da sè stesso la parodia più crudele, la più grottesca caricatura della sua musica, la quale da sola ce li rappresente-

rebbe invece sublimemente in tutta la loro fantastica immanità.

3. — L'idealità, infatti, anche negli spettacoli della natura, emerge soltanto, od almeno con molto maggiore e più generale e conquistatrice evidenza, laddove e allorquando più la natura stessa apparisce allo sguardo men definita, più sconfinata, più smateriata: sia che la nebbia sottile sfumi ed attenui i contorni e le tinte di tutte le cose, sia che masse e profili si perdano in lunghe curve ondulate attorno ai lontani orizzonti, sia che vaste pianure brulle non offrano all'occhio punti precisi ed individuati su cui arrestarsi solidamente, sia che l'aspra montagna frastagli il cielo uniforme di vette, di dorsi, di picchi, di creste inospiti senza fine, sia che la neve imbianchi tutto il paesaggio coprendolo quasi d'un manto monotono d'una purezza inconsueta, sia che il mare si stenda e si chiuda all'ingiro in un circolo magico, placido specchio infinito o sequela fantastica di spumeggianti marosi, o sia infine che il cielo notturno scintilli ed ammicchi d'innumerevoli stelle, e riveli in un brivido d'inesplicato terrore l'immensità degli spazi.

E lo stesso, ed a maggior ragione, è da dirsi dell'idealità, che non più dagli aspetti visibili ma dalle voci ascoltabili delle cose ci viene insinuata nell'anima: idealità tanto più certa e più affascinante, quanto più vaga e men definita la musica (*): sono i sussurri molteplici della selva,

(*) Udite il Graf: « Sull'acqua solitaria corrono voci

stormire di fronde, ronzii d'insetti, fruscii di lucertole sotto le foglie cadute; sono, nell'ombra, i grilli, gli assioli, le rane, che scandono il tempo e il silenzio pauroso con nenie accennanti all'eternità; è, navigando, per la solitudine vasta, « la canzon del mare, la mistica, solenne, alta canzon», lo sciacquìo delle onde che la prua fende, che scivolan carezzevoli o rompono irate contro la curva dei fianchi, e gorgogliano spumeggianti dietro la poppa che fugge; è, per chi l'ode da terra, l'alterna elegìa dei flutti che vengono l'un dopo l'altro instancabili, uguali, a sdraiarsi sul lido od a far capriole attraverso gli scogli; sono, viaggiando di notte per ferrovia, sotto lo sguardo giallo del globo, in faccia ai compagni che dormono lividi e inerti come cadaveri, i lunghi fragori del treno, i ritmi vertiginosi di quella fuga pazza attraverso la tenebra, le grida, i clamori, i latrati assordanti che sembrano il coro vocale di quella terribile orchestra di magli; ed è, nella quiete del focolare domestico, in qualche ora d'insonnia, l'assiduo ritornello del pendolo, che senza posa ripete le due parole fatali che Enrico Longfellow intese e tradusse: « *Never, forever; forever, never!* ».

4. — Tale, monotona, semplice, lunga, suggestiva e magnetica, è la musica ideale della natura; e tale è anche quella dell'arte, almeno agli

---

blande, di sospiri nell'aria un mormorìo si spande. Che favella è mai questa? Chi parla nel canneto? Anima oscura e mesta, svelami il tuo segreto!...».

inizî, e, nelle sue forme più alte e complesse, nell' ossatura maestra della composizione. Io ne scorgo il tipo più semplice, e al tempo stesso più insigne ed insuperato, nel suono delle campane: nessuna orchestra mi fece mai l'impressione profonda, che da vent'anni ho stampata indelebilmente nell'anima, di due sole note in minore, che ho udite squillar lungamente la prima sera da me passata a Bologna, studente novizio del suo glorioso ateneo: la vecchia città medievale stampava i suoi foschi profili di torri e di cupole sull'ametista del cielo autunnale, e sul sordo, confuso brusìo della strada, quelle due note aleggiavano alte, serene, lontane, come l'affermazione di qualche cosa d'incorruttibile e di perenne, sopra l'effimera e povera irrequietezza degli uomini.

E molti prima di me l'han sentita e meglio di me l'han tradotta in colori ed in forme, in versi ed in prosa, questa poesia sovrumana dei bronzi squillanti: dall' Alighieri, che la racchiuse nel breve giro di due terzine immortali, a Lord Byron che l'insinuò nella giovine anima pellegrinante d'Aroldo, e al Carducci che la cantò da par suo nella saffica per la chiesa di Polenta; dal Millet che diffuse per la sua celebre tela, pel pallido cielo crepuscolare, pei volti e per gli atti compunti dei due contadini che ascoltano orando, tutta la mistica vibrazione della campana lontana, al Maignan, che nelle "*Voix du Tocsin*", figurò tutti i fantasmi dei guai, dei disastri, delle sciagure, che erompon dal bronzo percosso a stormo, e allo Schwabe, che rappre-

senta le onde sonore sgorganti dai neri vani del campanile, in aeree, impalpabili forme di angeli, che dileguan cantando via per gli spazi.

E Gabriele d'Annunzio, nel "Fuoco,,? «Le campane di San Marco diedero il segno della Salutazione Angelica; e il rombo possente si dilatò in lunghe onde su lo specchio del bacino, vibrò nelle antenne dei navigli, si propagò lontano verso la laguna infinita. Da San Giorgio Maggiore, da San Giorgio dei Greci, da San Giorgio degli Schiavoni, da San Giovanni in Bragora, da San Moisè, dalla Salute, dal Redentore, e via via per tutto il dominio dell'Evangelista, dalle estreme torri della Madonna dell'Orto, di San Giobbe, di Sant'Andrea, le voci di bronzo risposero, si confusero in un solo massimo coro, distesero sul muto adunamento delle pietre e delle acque una sola massima cupola d'invisibile metallo, che parve comunicare nelle sue vibrazioni con lo scintillìo delle prime stelle. Una smisurata grandezza ideale davano le sacre voci alla Città del Silenzio, nella purità della sera. Partendo dai fastigi dei templi, dalle ardue celle aperte ai venti marini, esse dicevano agli uomini ansiosi la parola della moltitudine immortale che occultavano omai le tenebre delle navate profonde, o agitavano misteriosamente i chiarori delle lampade votive; esse recavano agli spiriti affaticati dal giorno il messaggio delle creature sovrumane che annunciavano un prodigio o promettevano un mondo, effigiate sulle pareti delle cappelle recondite, nelle ancone degl' interni altari. E tutte le apparizioni della

Bellezza consolatrice invocate dalla Preghiera unanime si levavano su quell'immenso turbine di suono, favellavano in quel coro aereo, irradiavano la faccia della notte meravigliosa ».

E sta bene. Ma non bisogna dimenticare che proprio quelle campane della Repubblica, e quelle di Pier Capponi, e quelle di Palermo, e quelle di Milano, e tutte le campane d'Italia, non furono solo nei secoli la voce di Dio, ma pure la voce del Popolo; ch' esse cantarono sempre non solamente le glorie dei santi e dei martiri della Chiesa, ma anche le glorie dei santi e dei martiri della Patria; e che fra noi i loro bronzi son della stessa lega con cui si fanno i cannoni, e non san d'acqua santa e d'incenso più che di sangue e di polvere.

5. — Più schiettamente e solamente chiesastico e mistico, è invece il suono dell'organo: i polmoni giganti di questo pontefice degli strumenti, come lo disse il Berlioz, lo fanno davvero capace di parlare alla moltitudine genuflessa ai suoi piedi, nel nome dominatore di Dio; la sua voce profetica, multipla come un'orchestra, par quasi sintetizzare le voci di tutte le cose e di tutti gli uomini, nella parola magnifica dell'organismo di pietra e di marmo del quale fa parte; e ridir con fragori e con rombi e con scrosci di tuono onde tremano i vetri istoriati dell'abside, i baratri immani, gli eterni supplizi, l'urlìo disperato del mondo dei reprobi; e gonfiandosi in onde maestose e in raccoglimenti accorati, oscillando attraverso la selva delle colonne fin nelle estreme

cappelle, ripeter le antiche promesse, ridire le lunghe speranze dell'anime in pena, aspettanti la redenzione finale; e salendo alle altezze più pure e serene, cercando la luce e lo spazio, effondendosi in inni sublimi di gioia tranquilla sotto le cupole popolate di santi e di angeli, condurre gli spiriti in cielo, rapirli nell'estasi del paradiso, bearli nelle divine contemplazioni dell'infinito.

6. — È così, che l'arte dell'organista, come diceva il D'Ortigue, anzi, più in generale, quella del compositore e dell'esecutore di musica sacra, può diventare una vera predicazione: la vera predicazione, infatti, quella degli apostoli e dei profeti, cattolici, ebrei, musulmani, bramini o buddisti che siano, ha comune con quella suprema specie di musica il tipo del ritmo, la particolare cadenza, un qualche cosa di tremulo e d'agitato, di grave e di semplice e di profondo ad un tempo, parola e musica insieme, declamazione, recitativo, cantofermo, inno gregoriano, salmo liturgico, naturale e spontaneo carattere, credo, d'ogni immediata espressione sonora o vocale della preghiera adorante, del misticismo sentito.

Ora, si sa che l'espressione più intensa e diretta d'uno stato d'animo già di per sè molto forte è, almeno o sopratutto negli altri animi predisposti, singolarmente suggestiva di stati analoghi o identici: ed ecco il perchè ed il come dell'efficacia meravigliosa di tal predicazione musicale, efficacia largamente documentata da tutta la storia, la cronaca e la leggenda delle religioni, e particolarmente della cristiana, che l'ha su più

larga scala sfruttata. Vi si contano a centinaja le conversioni individuali e collettive di pagani, d'idolatri, di barbari, d'infedeli, di miscredenti, d'eretici, d'appartenenti a culti diversi, operate in ogni tempo ed in ogni luogo dalla musica sacra, da questa che il Carlyle chiama « la lingua degli angeli », e Moore « la verace interprete delle religioni, cui niuna cosa scritta o parlata equivale »; e nello stesso capitolo primo della regola del suo ordine, Filippo Neri, l'amico del Palestrina e dell'Animuccia, prescrive, tra i più efficaci mezzi di penetrare nei cuori induriti dalle volgari ingordigie e passioni mondane, che « *musico concentu excitentur ad coelestia contemplanda* »; nè mancano confessioni e confidenze di veri e proprî scienziati e filosofi scettici o materialisti, che sono stati sopraffatti, sia pure per solo un momento, e sia pure per l'opera combinata dei suoni, e dell'architettura gotica o bizantina o romanica, e dell'ombra appena rotta qua e là dalle strane e varie policromie dei vetri istoriati o dalle fiammelle lontane di pallide lampade, e degl'incensi, e di tutto l'ambiente fisico e di tutto il contagio psichico; e che han sentito vacillare, in quei brevi minuti, tutti i loro più solidi sillogismi, ripresentarsi ancor vive nell'anima tutte le fole più assurde, cader la coscienza in balìa di fantasmi puerili, e mostri incongrui e vani terrori trionfare in quella sconfitta fortunatamente effimera della ragione.

7. — All'esposizione internazionale dell'anno passato a Torino, nella sezione inglese della fo-

tografia, fra i cento, fra i mille veri e magnifici, anche se piccoli e semplici, quadri che pure come pensiero vincevano quelli maggiori dipinti ad olio, a tempera o ad acquerello, ce n' era uno, non grande, intitolato " *Sea murmurs* ", nel quale una bimba ascoltava, tutta raccolta e pensosa, con un sorriso ineffabile di rapimento, le voci lontane del mare nel cavo d' una conchiglia accostata all'orecchio. Che cosa pensava? Che cosa sentiva? Giungeva alla piccola anima, in tutta la sua grandezza ideale, in tutta la sua misteriosa divinità (« *car tout mystère est Dieu, tout mystère est sacré* », come canta l' Hugo) l'ultima eco, quasi fonografata nella spirale madreperlacea, del regno ampio dei venti e dei flutti? No, forse: ma certo l'estatica bimba provava in quel punto nel quale la sorprendeva lo scatto impensato del *kodak*, la rivelazione, sia pure ancora embrionale e confusa, della bellezza ideale: e a sua volta la lastra sensibile ci tramandava, tradotta e fissata nell'espressione, non solo del volto gentile, ma di tutto il piccolo corpo dell'inglesina, la prova documentaria, l'aspetto visibile e plastico, di quella rivelazione uditiva.

Naturalmente, però, la stessa bambina non avrebbe provato, forse, in un altro momento, nulla di simile; nè tutte e tutti i suoi coetanei ne sarebbero stati, neppure una volta, capaci; nè sono molti, anche i grandi, a cui tale prova dia nulla di meglio d'un ronzìo curioso e insignificante, o susciti più di qualche vago ricordo emotivo od intellettuale; ma tutto questo non prova altro,

se non la legge del relativismo, già dimostrata da noi per le impressioni musicali dei gradi inferiori, e non men facilmente verificabile per ogni altra sorta di percezioni estetiche, siano visive, sian tattili, sian muscolari, siano olfattive (*).

Nè questa legge del relativismo sottrae nulla alla reale idealità della musica, a cui si deve se tutte, concordemente, le antiche mitologie hanno divinizzate le Muse e considerate come largite dai numi le gioje del canto e i prodigi dei suoni, capaci di mansuefare le belve, di muover le pietre, di edificare e d'abbatter le mura delle città: è bene bastevole, infatti, che anche a lontani intervalli, che anche per solo un momento ogni volta, dal magico filtro dei suoni ci cada nell'anima un tale reagente rivelatore, perchè ne resti a lungo ingrandito e magnificato lo spirito intero, irradiato il carattere, fortificato il volere.

Si comprende bene, e già lo dissi in principio di questa parte, che non dev'esser da tutti raggiungere queste vette, nè, dopo toccàtele, rimanervi gran tratto o tornarvi sovente: ma pochi pure saranno certo gli spiriti superiori, cui gli

---

(*) Nessuno, certo, si stupirà ch'io metta anche queste tra i fatti estetico-psicologici: basta leggere, per esempio, " Profumo ,, di Fogazzaro od " *Hortus Larvarum* ,, di D'Annunzio, per capacitarsi di quanti sogni e di quanti misteri e di quante maliè si possano sprigionare da un piccolo vaso d'essenze!

Ma anche di questo, ho detto meglio e più a lungo in " Estetica ,,.

inni inspirati, i salmi, i mottetti, le messe del Palestrina, ad esempio, non diano un momento d'allucinazione e d'oblio, d'anelito mistico e di trascendente visione, e non gettino un raggio ultraumano negl'intimi abissi della coscienza; e pochissimi quelli, cui non s'affaccino strane visioni e terribili incubi sotto il clamore orchestrale del grande Berlioz, a quei tremoli e a quei pizzicati che mettono i brividi, a quell'atroce latrar degli ottoni per cui s'accappona la pelle, a quelle mefistofeliche sghignazzate dei piatti che fan sudar freddo, a quei lugubri mugghî dei tamburri e dei legni, che pajon preannunzi d'apocalittiche apparizioni...

8. — E tutto ciò, fino ad un certo punto, almeno, è traducibile in altre forme d'arte, per quanto indirettamente, cioè, se non sempre in sè stesso, nei suoi effetti: ed in buona parte dei paragrafi che precedono, ho riferite, anche senza ancora volerlo, più d'una di simili traduzioni. Un'altra, degna di lui, l'aveva pensata il Morelli, nel concepire un suo quadro, che, narra il Patrizi, la morte gli tolse poi d'eseguire, e che avrebbe dovuto rappresentare un gruppo di antiche suore accorse alle bifore d'un loro chiostro del medio evo, agli arpeggi d'un trovatore: ed i volti diversi avrebbero espresso i diversi effetti dei suoni su ognuna: i rimpianti e le nostalgie del mondo abbandonato da poco, nella novizia; il dolore universo, la rassegnazione pensosa, le lunghe meditazioni ascetiche nella matura; e nella canuta, forse, l'attesa tranquilla, magari bramosa,

dell' ultimo evento, la fine dell' esilio terreno, il richiamo supremo alla patria celeste...

E lo stesso Patrizi riferisce pure che a Gounod, ascoltando non so che passo dell' " Otello ,, rossiniano, parve trovarsi in un tempio ed attendervi la rivelazione di qualche cosa di divino; e rammenta che Fogazzaro in " Miranda ,, parla dell'impressione provata da un suo personaggio, suonando musica nordica, d'entrare esso pure in una chiesa ogivale, enorme, e di sentirvi pregar tutto un popolo genuflesso, e di penetrarne come per incantesimo i più celati pensieri; e che D'Annunzio, nel " Trionfo della Morte ,,, dice d'una sonata del Grieg, che evocava alti cortinaggi di porpora cupi come la passione senza scampo, intorno a un letto profondo come un sepolcro, e una promessa di morte in una voluttà silenziosa.

E Wagner, al quale bisogna ancora e sempre tornare, non ha tradotto più d'una volta, nei suoi scritti teorici, critici e polemici, quei suoi motivi caratteristici, coi quali dà quasi un etereo perispirito ai suoi personaggi? Non ha egli quasi dipinto un quadro che fa pensare a quel dello Schwabe, dove ha descritto il simbolo musicale del suo preludio del " Lohengrin ,,, evocando, nell'aria pura ed azzurra, una schiera d'angioli miracolosa, la quale, scortando la sacra coppa del Graal, discende gradatamente dai cieli in lunga teoria, facendosi sempre più chiara e visibile? Nè, in ultima analisi, son altro, se non versioni poetiche *a posteriori*, di musica inspirata direttamente e genialmente, di poemi sinfonici immaginati da

soli in momenti di straordinaria idealità, penetrando com'egli stesso dichiara, negl'intimi abissi dell'anima propria, e vedendone erompere forme ed immagini esterne visuali e sonore, i libretti del "Parsifal", del "Tristano" e del "Vascello Fantasma": in essi le pagine liriche sono qua e là all'altezza di quelle orchestrali corrispondenti, che esse, fin dove è possibile, proprio traducono; il resto, la parte drammatica, appare il più delle volte evidentemente straniero ed intruso, od almeno aggiunto più tardi, direi quasi a freddo, e solo per obbedire a quel preconcetto teorico, che costituisce proprio la parte più vulnerabile della grand'opera wagneriana.

9. — Giacchè, ripetiamolo ancora e per l'ultima volta anche per la musica ideale, ciò che le dà questo carattere, è qualche cosa d'intrinseco a lei medesima, e non di convenzionale e d'innestatole dal di fuori per opera della parola: ci sono, ad esempio, certe serie d'accordi perfetti strani e profondi, sfumantisi e dileguantisi l'uno nell'altro, dei quali i musicisti religiosi hanno il segreto, e nei quali davvero, come diceva Chateaubriand, si sentono trasvolare « armonie d'immensità ». E, tornando al Wagner, è bene nel suono etereo degli acutissimi accordi in *la* maggiore, nel pianissimo del motivo del Graal, così nel preludio del "Lohengrin" come nel "Parsifal", senza bisogno d'alcun commento a parole, qualcosa d'ultra-terreno, d'immateriale, di celestiale, che solo l'orchestra nascosta, velata non otticamente soltanto, ma anche acusticamente,

può rendere, nota il Mauke, in tutto il suo vero e profondo valore.

È in questi casi, ed in questi casi soltanto, che è vero pei più, e non per i soli iniziati o per i mistici di natura, tutto ciò che da molti, da troppi, fu scritto sull'idealità della musica, sul suo potere magnetico e fascinatore, sull'estasi e sul rapimento a cui leva le anime, sulle stupende, mirabili, inenarrabili cose che dice.

« *Te lucis ante,* sì devotamente le uscì di bocca, e con sì dolci note, che fece me a me uscir di mente », canta il Poeta divino; ed altrove: « Quando fui presso alla beata riva, *Asperges me* sì dolcemente udissi, ch'io nol so rimembrar, non ch'io lo scriva »; ed altrove ancora, e con parole ancora più probative per noi: « ..... una melòde, che mi rapiva senza intender l'inno »; e « cantaron sì, che nol dirìa sermone ». La musica è infatti l'unica arte che ancora figuri nel " Paradiso ", come quella che nel concetto dantesco, come nel nostro, è la più immateriale e incorporea, e perciò la più atta a calmare i tormenti dei sensi e a smagare gli errori mondani, e a condurre attraverso tutti gli stadî della purificazione spirituale, le anime a Dio.

E la scuola idealista tedesca, e Carlyle con essa, dicon la musica più prossima e propria allo spirito che la parola, più adatta ad esprimer la Idea animatrice del mondo, a rifletter la calma suprema di chi perviene a comprenderla, a descrivere le visioni dell'infinito, a gettar lo scandaglio nei baratri dell'increato.

E per Schopenhauer, che di quella scuola è certo uno dei rappresentanti meno lontani dalle nostre più positive e sperimentali opinioni, e, in ogni modo, dei più simpatici, intelligibili, e coloriti d'immagini e di bellezza, per Schopenhauer la musica è sempre l'ultimo Verbo della più alta filosofia, l'espressione immediata della metafisica cosmica, la trasfigurazione suprema della vita, la rivelatrice della Cosa in sè, cioè della vera natura dell'Universo; ed egli infatti ne raccomanda il godimento come il più profondo di tutti, come un bagno purificatore dello spirito, che terge da ogni sozzura morale, da tutto ciò che è meschino o malvagio, e che innalza l'uomo e lo mette in accordo coi più nobili pensieri onde sia capace, dandogli la coscienza luminosa di tutto quello che vale e che può.

10. — Per il nostro Leopardi, invece, la musica non farebbe che porre, senza risolverli, i sommi problemi dell'essere, e in faccia agli arcani del mondo condurre le anime, senza scoprirli, e di paradisi lontani destare in esse le nostalgie, senza insegnarne loro il cammino: « Desiderî infiniti e visïoni altere crea nel vago pensiero, per natural virtù, dotto concento », dice nei versi sopra il ritratto d'una bella donna, « onde per mar delizïoso, arcano, erra lo spirto umano, quasi come a diporto ardito nuotator per l'oceàno; ma se un discorde accento fere l'orecchio, in nulla torna quel paradiso in un momento ». E in " Aspasia ", essa pure così sovente, ma quasi sempre in modo incompleto, citata: « Simile effetto fan la bellezza

e i musicali accordi, ch'alto mistero d'ignorati elisi pajon talvolta rivelar. Vagheggia il piagato mortal quindi la figlia della sua mente, l'amorosa Idea, che gran parte d'Olimpo in sè racchiude »...; ma si persuade ben presto e s'adira del breve delirio, quantunque a torto, « chè se d'affetti orba è la vita, e di gentili errori, è notte senza stelle a mezzo il verno ».

Teoria scettica, come si vede, e pessimista, com'è naturale, del resto, data la filosofia negativa alla quale s'informa l'intera opera leopardiana.

E scettica pure, ma in altro senso, è la teoria con la quale si chiude il capitolo sulla musica, dei " Primordi dell'Arte ,, del Grosse: quanto più l'arte dei suoni si eleva, egli afferma, tanto più si purifica, s'idealizza, si scioglie da tutti i vincoli con la vita reale; l'armonia, prendendo la mano alla melodia, e la musica strumentale, sovrapponendosi alla vocale, van sempre più eliminando ogni estranea finalità pratica, etica, politica, religiosa; la musica è dunque un'arte diversa e distinta e isolata da tutte le altre, un'arte soltanto estetica, l'arte per eccellenza, in aperto contrasto, particolarmente, con la poesia: questa domina intero il mondo esteriore; quella non lo conosce, e può dire biblicamente di sè « *Regnum meum non est de hoc mundo* ».

E c'è senza dubbio, in siffatte proposizioni, una parte, o piuttosto un lato, un aspetto, del vero: cioè che il compositore non può e non deve proporsi, nè imporsi, nè tanto meno lasciarsi imporre,

doveri, scopi, missioni estranee alla propria natura ed alla spontaneità dell'inspirazione immediata; ma l'inspirazione medesima, in musica come in poesia, come in pittura, come in architettura, come in ogni arte figurativa o simbolica, non può non essere influenzata, per quanto indirettamente ed in forma trasfigurata, dalla sensibile realtà circostante, fisica e biologica, etnica e morale, politica e religiosa: anche se il musicista s'apparti e si chiuda in sè stesso, si faccia attorno il deserto, si crei in mezzo al fervore del vivere odierno una Tebaide fittizia, s'astragga e s'assorba come un bramino nel suo *nirwâna* o un fakiro nel suo letargo, egli resta, malgrado suo, per eredità, e per lo meno, compaesano e coevo dei suoi maggiori; ed un poco, volere o no, per infiltrazioni impossibili ad impedire, per influenze radianti ed incoercibili, pur cittadino del proprio paese e del proprio secolo. O non è chiaro, che se non fosse così, nessuno, nessuno al mondo, lo capirebbe, e la musica sua sarebbe musica da manicomio?

11. — Ma, ammesso pure che l'arte dei suoni non abbia il suo regno nel mondo reale, nel mondo tangibile, nel mondo del luogo e dell'ora, bisogna bene che l'abbia, se non si vuole senz'altro distruggerne ogni sostanza, nel mondo non meno reale, invero, quantunque men materiale, che si agita dentro di noi; ed ammesso pure che questo mondo dei sogni non sia in relazione immediata coi tempi e coi luoghi, ma rappresenti soltanto i caratteri psichici eterni e uniformi del genere

umano, in opposizione alla psiche bruta ed a quella dei puri spiriti; dato, e non concesso, s'intende, tutto questo, è ammissibile che la musica non significhi almeno, nelle sue forme più alte, precisamente quest'anima umana nella sua magnifica unità e perpetuità?

È infatti questo il concetto, che avvicinandosi d'un altro passo verso di noi, cioè verso una concezione affatto moderna e positiva della musica ideale, svolge ampiamente nei suoi scritti teorici il Wagner: ciò che la musica esprime, è per lui proprio l'eterno nel tempo, l'infinito nello spazio, l'ideale nel pensiero; essa è disadatta a significare le cose piccole, contingenti, singolari, ma vale soltanto per le smisurate, le generali, le astratte; l'ispirazione sincera d'un'opera strumentale, non è che del musicista nato, e non soffre subordinazioni e limitazioni rispetto a pensieri logici estranei; questi non son compatibili seco, se non germogliano dalla medesima inspirazione, se non si formano e crescono a un tempo con lei, fusi con lei, connaturati con lei: insomma, se non sono altrettanto astratti, generici ed ideali. Gli strumenti, nel dramma, hanno dunque un ufficio diverso dal canto e dall'atto: essi vi rappresentano il fondo primordiale e immutabile e permanente dell'esistenza, al di sotto, al di dentro, al di là dei caratteri che volta a volta le conferiscono i tempi ed i luoghi e le circostanze; e chi giunge ad intenderne il senso, deve sentirsene singolarmente ingrandito e fortificato; deve sentirsi vivere d'una vita più vasta, più alta, più

intimamente cosciente, più universale, più panteistica, e quindi, meglio che umana, divina; insomma, la musica esprime l'inesprimibile o male esprimibile verbalmente, cioè l'ultra-logico, ciò che trascende le forze, o almeno le forze medie contemporanee, dell'intelletto pratico e positivo

12. — Ed ecco che il Wagner, oltrepassando, come spessissimo accade al genio, la sua stessa intenzione, ci lascia discernere alfine, come in abbozzo, sia pure ancora indeciso, l'ufficio novello non già dell'orchestra soltanto, come commento profondo e ideale del dramma, ma meglio, della musica pura, di tutta la musica ideale, del presente e dell'avvenire: del presente, come l'intese il Taine, ad esprimere l'anima nuova del secolo decimonono, lo spirito industriale e borghese, scientifico e democratico, ambizioso ed irrequieto, pieno d'antagonismi e di contraddizioni, malato di nervi e infiacchito di muscoli, mezzo deluso e mezzo utopista, febbricitante di smanie sensuali, ed avvelenato, alla fine, di strane essenze simboliche ed occultistiche; e dell'avvenire, come l'intende il filosofo anonimo di cui ci parla il Patrizi, che gli diceva di udire nella sinfonia del "Tannhäuser„ quasi il rimbombo d'una forza immane ed eterna, un che d'ineluttabile e d'irraggiungibile, forse la proteiforme energia della natura, la materia che non ha inizio nè termine, l'enigma dell'infinito, l'Inconoscibile spenceriano, o meglio il Dio ignoto mantegazziano, che più s'indaga e s'approfondisce e si stringe, più si dilata, più s'allontana, più sfugge; oppure d'un

avvenire più chiaro e sereno e scientifico e filosofico, e insieme conforme al nostro genio latino, quale sorrise alla lucida mente del nostro « Italico », dove, scrivendo della sinfonia in *sol* minore dell'esordiente Bustini, lo felicitava d'aver incarnato, con giovanile e felice baldanza, la nuova coscienza del secolo attuale, il secondo e più vero e maggiore rinascimento pagano, la religione fidente e festosa della natura, il panpsichismo ed il panteismo rimasti, attraverso e al disotto di tutte le tetre ed amare apocalissi ebraiche e cristiane, nel fondo del popolo nostro, la fratellanza lieta e tranquilla dell'anima nostra con l'anima delle cose, con l'anima degli animali, con l'anima delle piante, con l'anima delle pietre, viventi, senzienti, volenti, nel loro oscuro proposito d'evoluzione verso una vita sempre più alta (*).

Ah, no, che non è vero, che il regno della musica non sia di questo mondo: se non è forse del mondo qual'è, è certo del mondo quale sarà: ed è proprio del musicista che già idealmente ci

(*) Sulla vita rudimentale dei minerali cristallizzati, e sul conato evolutivo ch'essa implica, e di cui si mena tanto scalpore oggidì a proposito degli studî dello Schrön, io pubblicavo un saggio assai più organico e completo diciott'anni or sono, nei fascicoli maggio e giugno 1885 della “ Rivista di Filosofia Scientifica „: siccome lo Schrön ed i suoi apostoli non citano mai nè me, nè il Thoulet, nè il Bombicci, nè alcun altro di quelli che primi percorsero quella strada, non è immodesto che reclamiamo noi stessi la parte nostra, dove e come ci torni opportuno!

vive, d'infondere in lei la sua fede, e di predicarla con la sua voce fascinatrice: di spingersi innanzi alla scienza e alla vita pei tramiti impervii dell'avvenire; di sintetizzare la psiche dell'uomo del secolo nuovo, del giovine secolo che si prepara a più nobili imprese, a più insigni miracoli di verità, di bellezza, di gioja; è proprio del musicista, ministro e profeta dell'ideale, di dargli corpo e sostanza, traendolo dalle fantastiche patrie celesti alla patria reale terrena, non meno mirabile e augusta: non più sterili e inerti rimpianti di un paradiso perduto, ma forti e rapide marcie verso la terra promessa, giardino, possesso, ricchezza, delizia di tutti, miniera inesausta di ogni tesoro, generatrice feconda d'ogni energia, miracolosa depositaria d'ogni virtù.

13. — Ed eccoci alla conclusione delle conclusioni, al finale ultimo di tutta l'opera nella sua compagine organica, nel suo programma essenziale: conclusione superflua, forse, per chi avesse letta interamente ed attentamente ogni sua parte; ma non inutile per chi l'abbia scorsa più in fretta, non arrestandosi a rilevare ed a meditare i passi salienti e le risultanze maestre: cose che sarebbe presunzione pretendere, e che sono fuori d'ogni abitudine oggi, in cui il bisogno di legger molto impedisce il più delle volte anche ai migliori di legger bene, e le soverchie occupazioni e preoccupazioni della vita e degli studî rendono spesso difficile, oscillante ed intermittente la vera attenzione.

La conclusione finale, dunque, già abbozzata

in principio di quest'ultima parte, è che niuna arte possiede quanto la musica l'alta e suprema virtù di significar l'ideale, o, meglio ancora, di farlo sentire, di realizzarlo, quasi, in un brivido arcano di tutto l'essere nostro: non la medesima architettura, che pur sintetizza nei templi e nei monumenti la gloria dei numi, la virtù degli eroi, la forza dei popoli, ma che le pietrifica in masse tangibili e materiali; non la poesia, che nel vocabolo definito, nella frase limitata, precisa ancor troppo, schematizza troppo, quello che invece dev'essere irradiazione pura, indefinibile anelito degli spiriti; meno poi la mimica, che col gesto e col moto afferma la realtà, continua la vita, drammatizza il pensiero ed il sentimento, attua nel tempo e delimita nello spazio le attività che immagina; e meno la pittura, che per quanto attenuata, velata, spiritualizzata, condotta alla maggiore astrazione, spastojata dalla troppa precisione del disegno, dalla soverchia vivacità del colore, dal rilievo plastico del chiaroscuro e della prospettiva, pure conserva sempre troppo vicino, troppo visibile, il ricordo degli oggetti raggiungibili, definibili, conquistabili con le mani, col tatto, coi sensi; e meno che mai la scoltura, che nelle scuole moderne pur tenta raggiungere anch'essa, per vie diverse e con vari spedienti tecnici, ora assottigliandosi e smateriandosi quasi in bassorilievi appena sensibili, ora plasmandosi in forme imprecise, in accenni vaghi, in abbozzi indefiniti, l'astrattezza e la sconfinatezza dell'ideale: perchè, malgrado tutto questo, è sempre bronzo,

è sempre marmo, è sempre gesso, è sempre materia pesante, massiccia, inerte, e quindi niente o assai poco ideale, quella di cui le tocca servirsi.

Resta dunque, non sola, ma sovrana, ma, per lo meno, *prima inter pares*, la musica: la musica, che, unica, tocca un senso per sè stesso ideale, vibra e si propaga per un mezzo etereo ed incoercibile, non si localizza, nemmeno indirettamente, come la parola, in spazî nè si concreta in forme, ma, per via della voce, traduce l'anima degli esseri e delle cose, e, come scrisse Giuseppe Mazzini, ha la sua patria nell'infinito, e vi anela.

Appendice

La Poesia e la Prosa Musicali.

1. — Con lo studio della musica sensoriale, della musica sentimentale, della musica intellettuale, e della musica ideale, il mio preciso programma, a rigore, sarebbe esaurito; ma come, in principio, avevo sentito il bisogno di dire sull'arte dei suoni parecchie cose, di porre varie premesse, che riguardavano a un tempo ciascun territorio del suo dominio, che investe infatti, come vedemmo, tutta la psiche; così ora, in fine, io m'accorgo che molte altre cose rimangono come in penombra e richiedono d'essere meglio chiarite, e che varie idee, qua e là variamente accennate, non sono del senso piuttosto che del pensiero, del sentimento meglio che dell'ideale, ma son conseguenza sintetica di tutta la trattazione passata, son corollario, che va formulato ancora espressamente, di tutto l'insieme di quanto abbiamo finora assodato.

Del resto, ciò che mi resta a dire si riassume nitidamente nella questione centrale e fondamen-

tale del significato pratico e positivo che per convenzione tacita o espressa si possa dare alla voce dei suoni, indipendentemente da quell'altro significato estetico e vago che già per istinto noi attribuiamo alle sequele o alle concomitanze sonore; od, in altre parole, dobbiamo ancora trattare *ex professo* quest'altro tema: si può trasformare il linguaggio musicale in maniera da fargli esprimere, da sè solo, s'intende, non più solamente quei suoi pensieri *sui generis*, quelle sue delicate e sfumate fantasticherie, ma anche pensieri comuni e precisi, pratici e sostanziali?

Io dico di sì: e mi propongo appunto di studiare e mettere in evidenza, nelle pagine di questa appendice, la reale e legittima esistenza di una vera prosa tonale, che si distingue sì bene dalla musica nel senso ordinario del termine, in quello da noi medesimi usato sin qui, senso affatto poetico, come la poesia, ciò ch'è l'essenza stessa della poesia, la poesia-verso, la poesia-ritmo, dalla prosa, sia pur letteraria e sia pure elegante, ma il cui valore non è più tanto nella scelta acustica delle parole e delle frasi, e nella loro estetica disposizione, quanto nel loro significato sostanziale e indirettamente rappresentativo.

Su quest'argomento, mi pare infatti d'avere scorto qualcosa di assai diverso da quanto comunemente si pensa e si dice, e tale da lumeggiare da un lato nuovo l'intima essenza della musica quale essa è stata sinora, e da integrarne il concetto con quel ch'essa potrà essere ancora nell'avvenire.

2. — « *Je suis las de mots: je suis las d'entendre ce qui peut mentir: j'aime mieux les sons, qu'au lieu de comprendre je n'ai qu'a sentir* ». Così Sully-Prudhomme: le parole, gravide di significati diretti ed obliqui, di malintesi e d'inganni, gli sono dunque venute a noia; ed egli oramai non presta più ascolto simpatico se non alle note, che, prive di sensi e d'insinuazioni, carezzano dolcemente, come una nenia, lo spirito affaticato e deluso.

Ora a me sembra, che il forte poeta-filosofo, così cantando, non faccia stavolta che ribadire un vecchio preconcetto: quello cioè, che le parole dicano sempre qualcosa, e che i suoni invece non dicano proprio mai nulla. Oh, quante volte, invece, e da quanti, ed a quanti, vien fatto di dare, dicendo o ascoltando, profonda eloquenza alla musica, e vuoto ronzìo al discorso!

Chiedetene un poco al Dugas, che nel suo " Psittacismo „ esaurisce così vastamente e brillantemente tutto il bizzarro soggetto! Cicale e zanzare, fringuelli e ranocchi, non dicono tante insensate ed insipide cose, quante ne va blatterando ogni giorno sotto la cappa del sole il superbo *Homo sapiens*...

Ma io non ho qui sott'occhio il suo dotto volume: mi trovo invece a portata di mano un più breve e non men suggestivo lavoro di Pietro Micheli dal titolo " Letteratura che non ha senso „. Vi son rammentati gli oscuri versi danteschi « *Pape Satan, pape Satan Aleppe* », e « *Raphel mai améch Zabí almi* », sui quali tanto si scer-

vellarono e c'infastidirono vanamente gli eruditissimi commentatori, in cerca d'arcane quanto fantastiche interpretazioni; la predica pazza di frate Cipolla nel " Decamerone ", e il famoso sonetto del Burchiello: « Orinali, zaffiri ed ova sode, nominativi, fritti e mappamondi »...; la sconclusionata improvvisazione del poeta fanatico goldoniano, e il vaniloquio della strega nel " Fausto " di Goethe; le canzonatorie " Parole per musica " del nostro Yorick, « Quando talor pertanto, forse sebben così »..., e gli squarci oratorii dell'amenissimo Campi in francese, in inglese, in spagnuolo, in tedesco, di cui nessuno a Parigi, a Londra, a Madrid, a Berlino, riuscirebbe a capire una sillaba, pur ben sentendo all'accento l'autentico connazionale.

E poi le antiche poesie insignificanti d'ogni paese, i *fatras*, i *baturrillos*, le *frottole*, che nelle corti e nei trivî giullari e buffoni smaltivano allora, com'oggi nei circhi i pagliacci ed i *tonies;* le parodie non meno strane che inconscie, che fanno delle preghiere latine le donnicciole di chiesa; i ridevoli intrugli che a volte paleografi ed archeologi traggono fuori da pergamene tarlate o da lapidi in pezzi, o che qualche burlone attribuisce loro ogni tanto per prenderli in giro; le meravigliose versioni dall'italiano in latino od in greco, o reciprocamente, che fanno sovente nei nostri ginnasi gl'impuberi denigratori di Sallustio e di Esopo; le ninnenanne, le fanfaluche, le tiritère, le cantilene, le filastrocche, gli scioglilingua, accozzi insensati e casuali di voci e di modi di

dire, infilati così per richiamo di suono o di semplice contiguità mnemonica, e tenuti insieme dal solo legame del ritmo, dell'assonanza, o della rima: ingenue e automatiche creazioni di buone mammine o nutrici veglianti «a studio della culla», e di lieti fanciulli schiamazzanti e danzanti a tondo nei prati in campagna o nelle quiete viuzze dei borghi.

3. — Ed appunto di ciò, o contemporaneamente al Micheli, o ben poco prima, scrivevo io pure nella "Rivista Musicale Italiana", a proposito d'un accenno fuggevole, quasi sperduto in una noterella di cinque righe, che il Griveau vi faceva, in un fascicolo precedente, alla poesia ed alla pittura ch'egli chiamava «insignificative»; e nel quale accenno io avevo scorto ad un tratto, intuendone tutto il valor potenziale ed immaginandone tutta una nuova interpretazione, la chiave per trarci infine da questo dedalo intricatissimo di discussioni forse infondate, forse fondate soltanto su equivoci e malintesi.

Come il Micheli, anche l'insigne collega d'oltr'Alpe paragonava, quantunque fugacemente, tutte queste bizzarrie della musa erudita e della *verve* popolare con certi nuovi aberranti indirizzi della poesia avvenirista, simbolista, mistica, decadente ed abracadabrante della fine del secolo; e rilevava la loro affinità strana, e certamente non voluta, con la pittura puramente decorativa di nuovo stile, a nastri, a svolazzi, a volute, a meandri, a spire di fumo, a lingue di fiamma, a creste di flutto, a profili di scheletro: simili in questo,

ch'essi non mirano sostanzialmente che a stimolare, ad interessare, ad incuriosire l'occhio o l'orecchio, a sbrigliare la fantasia con accenni sì tenui ed incerti, che in niente ne inceppino la libertà, null'affatto rappresentando nè formulando di ben definito.

Da questo, poi, io prendevo le mosse per riportare alle leggi dell'atavismo siffatti fenomeni artistici d'eccezione, servendomi dei documenti scientifici che ci fornisce l'arte preistorica e l'estorica, stadî remoti od arresti d'evoluzione nel progressivo elevarsi del gusto; e con essi, delle forme parallele che ne troviamo presso i volghi più incolti che non ne oltrepassano i gradi più umili, e presso i fanciulli meno influenzati d'anticipazioni scolastiche e famigliari, i quali nel loro crescere naturale ripetono ad uno ad uno fedelmente quei gradi, ed infine presso i degenerati, i pazzi ed i criminali, che per involuzione, per regressione, ritornano, discendendo, verso i primissimi, oltrepassati da secoli e secoli.

4. — La poesia dei selvaggi, in effetto, secondo le relazioni concordi di tutti gli esploratori, non è per lo più che un accozzo senza alcun senso, o con pochissimo senso, di vocaboli e d'interiezioni, molte volte ripetuti in ritmo, d'assonanze, di rime, d'allitterazioni, di ritornelli e di vani giochetti vocali; e la gustano, quindi, e la imparano e la ripetono, anche tribù vicine e lontane, alle quali n'è ignota la lingua: poichè il vero senso di quelle canzoni è nel ritmo, nel suono, non nelle parole, sovente così storpiate, per farle entrare nel verso,

da riuscire straniere persin nel paese d'origine. Eccone un saggio, del resto, raccolto dal De Renzi viaggiando attraverso il Pacifico: « *E tapu — e tapu tu mata tara roa — e ngaro — e ngaro tu chi tara e iva. — E iva — e iva tu na chi te marai — vero vero. — Vero vero te tara e maira — tero ia chi tai ia — vana rava vana rava — te tara chi a tai — me co tai manava reca — te manava chi a tu. — Ai ai a! — Ai ai a! — chia ndu ai ai a!* ».

Che cosa significa mai tutto ciò? E, prima di tutto, significa o no, almeno embrionalmente, qualcosa? Da quel che ne dice il De Renzi, parrebbe trattarsi d'una specie di canzone a ballo, di un canto puramente o prevalentemente decorativo, ritmico, fatto per segnare il tempo, insieme col vario strepito degli strumenti selvaggi, ad un'azione coreografica primitiva. Ad ogni modo, per noi almeno, quelle parole non dicono certo nulla allo spirito; pure, così collocate, come poesia schiettamente e umilmente acustica, non lasciano di vellicare in modo curioso e non punto sgradevole il nostro orecchio civile. Non è forse vero?

Della poesia senza senso nel popolo, abbiamo già detto; bisogna soggiungere, ancora, che quanto dicemmo non rappresenta soltanto una forma rara ed eccezionale; ma che i *folkloristi* sanno benissimo, invece, esser quella poco men che la regola: lungi dai centri di coltura, nelle campagne, sui monti, nelle isole, dove l'infiltrazione letteraria, la poesia e la musica dei « signori », non hanno tolto o alterato il genuino carattere e la

spontaneità primitiva dei canti locali, questi, pur già vantando, sicuramente in dose maggiore che non nei selvaggi, qualche assai semplice inspirazione erotica, bellica, o leggendaria, ribocca pur sempre di ritornelli insignificanti o pleonastici, di voci eufoniche e interiettive insinuate fra l'altre soltanto per fini acustici e ornamentali, e che sono un residuo eminentemente istruttivo di ciò che dovette essere esclusivamente la poesia originaria: e anche l'arte voluta e studiata, ma fatta pel popolo e ad esso inspirata, ne riproduce questi elementi essenziali e caratteristici, tanto che quasi tutte le canzoncine napoletane, ad esempio, ne son decorate ed impennacchiate (« ricci, ricci e lariolà »), e che ne filtrano pure in quelle da operetta e da caffè-concerto di tutti i paesi, francesi e spagnuole, tedesche e ungheresi (« pirolin, pirolin, pirolena; pirolin, pirolin, pirolà »).

5. — Ma più di tutto questo, che infine non rappresenta che un arresto di sviluppo nella evoluzione dell'arte, può veramente riferirsi all'atavismo, alla reviviscenza, alla regressione normale per filogenesi o patologica per degenerazione, gran parte della poesia infantile e di quella criminale e pazzesca. Dai bambini, ho udito io stesso più volte, in ogni parte d'Italia, recitare in cadenza monotona, nei loro giochi, filastrocche di parole, le quali non servivano loro che per contarsi, come queste, da me raccolte nel Veneto: « *Ànderle, bànderle, Piero, cotànderle; tie, mie, compagnie; semi, raco, tico, taco; ai, bai, buff* »; oppur profferire la formula misteriosa, quasi esorcistica, ben

conosciuta ai fanciulli lombardi, « *Ara, belara, discesa, cornara* », con quel che segue, sempre come accompagnamento dei loro trastulli corali; od ancora cantare, com'usa in Piemonte, sull'aria della gavotta di Luigi XIII, semplificata e alterata, per regolare l'azione d'una specie di ballo figurato, dei versi misti di termini significativi, e di altri soltanto decorativi, come questi: « *Me castel l'è bel, lantantiro, liro, lena; me castel l'è bel, lantantiro, liro, là* ».

Nè, anche fuori di questi giochi collettivi, nei quali il verso insensato potrebbe non essere che la corruzione ultima d'una qualche rapsodìa medievale od anche più antica, mancano esempi, che anzi sono abituali e ordinari, di logolatrìe, anzi di logorree infantili individuali, di lunghi monologhi, detti, declamati o canticchiati, nella solitudine reale o psicologica, da bambini e bambine, senz'altro scopo e senz'altro gusto che quello di verbigerare alla cieca, accozzando parole secondo che si presentano alla memoria, e inventandone pure parecchie di sana pianta.

E non è qualche cosa di simile, ciò che fanno a lor volta coi bimbi stessi le mamme, e talvolta persino le nonne, alle quali la svisceratezza medesima dell'amore ridesta nei sensi e nell'anima tutta la psiche puerile, e rievoca tutto un linguaggio insensato, pieno di termini incomprensibili, e di appellativi, e nomignoli, e vezzeggiativi, ed epiteti immaginarî, che paiono usciti dal manicomio? E non ci si casca un po' tutti, cosa ancora più strana, in mezzo alle tenerezze e agli

orgasmi e ai deliri dell'erotismo sessuale? Io credo che non ci sia amante degno di questo nome, il quale non ne possa rendere ampia testimonianza.

E tra i degenerati, ancora (ahimè, quanto è vicina al Campidoglio la rupe Tarpea!), tra i mattoidi, tra i pazzi, tra i criminali, che sfogano a voce, od in carta, o sui muri, la loro aberrante genialità, della quale il Lombroso ha raccolto nei suoi " Palinsesti ,, un'antologia così istruttiva, che gerghi occultistici, che dizionario segreto, che strano cifrario, che Babilonia inestricabile! Altro, che « il verso che suona e che non crea! » C'è molta roba sul tipo, forse preso esso pure dal vero, della poesia che declama, con enfasi d'inspirato, il folle rapsòdo del " Casino di Campagna ,,: « Come nave che salpa dal porto, camminando con passo scozzese, è lo stesso che prendere un morto, e pagarlo alla fine del mese ».....: nella quale i versi, malgrado la loro incoerenza logica, non sono per questo esteticamente, od almeno metricamente ed acusticamente, meno impeccabili.

6. — Del resto, io credo che proprio così, o press'a poco, e scartando solo l'esagerazione e lo scherzo, s'intenda dal popolo la poesia come accozzo sonoro di voci, assai più che come espressione coerente d'idee: e lo proverebbe il concetto comune di pazzo, od almen di mattoide o di squilibrato, ed un po' di stregone e di jerofante, in cui è tenuto dal volgo, ma senza disprezzo nè antipatia, il poeta: concetto bislacco fin che si vuole, ma che racchiude, se non mi sbaglio, parecchi postulati non del tutto assurdi, delle no-

vissime scuole: cioè che l'essenza della poesia sta nella forma, e nella sostanza null'altro se non il pretesto per farne di sempre più bella e raffinata; e che l'estetica è in essa in continua ostilità con la logica; e che anzi, in certo qual modo, questa va tutta a danno di quella, nel senso che anche ove possono conciliarsi, il pensiero sarebbe nocivo allo stile, perchè distrarrebbe l'ascoltatore dal delibarne con esclusiva attenzione la musica: sicchè, nell'atto di far poesia, ciascuno dovrebbe spogliarsi, sia pure per un momento soltanto, di ogni abito logico, e metter da banda ogni fisima di ragione.

Par questo, infatti, il principio fondamentale di certi indirizzi poetici « fine di secolo », folli e ridicoli all'occhio del critico il quale vi cerchi, partendo da un suo preconcetto borghese, il pensiero prosastico, ma pienamente giustificabili dall'orecchio abituato alla metrica pura, alla poesia senza prosa, alla poesia-poesia, se così mi sia lecito esprimermi. Leggiamo insieme, per capacitarcene, ma senza prevenzioni teoretiche, e proprio con quello spirito istesso con cui leggemmo poc'anzi la singolare ballata melanesiana, questo non meno curioso sonetto del Mallarmé: « *Victorieusement fuit le suicide beau, tison de gloire, sang par écume, or, tempête! O rire, si là bas une pourpre s'apprête à ne tendre royal que mon absent tombeau. Quoi! De tout cet éclat pas même le lambeau s'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête, excepté qu'un trésor présomptueux de tête verse son caressé nonchaloir sans flambeau,*

la tienne si toujours la delice! la tienne, oui, seule qui du ciel évanoui retienne un peu de puéril triomphe, en t'en coiffant avec clarté, quand sur les coussins tu la poses, comme un casque guerrier d'impératrice enfant, dont, pour te figurer, il tomberait des roses ».

Avete capito, voi?

Io... sì: vale a dire, ho capito..., non però come si capisce un discorso ordinario, ma come si capisce la musica: cioè come la s'intende, come la si gusta, come la si gode, semplicemente, ingenuamente, per sè stessa, « *tout comme un brute* », direbbe l'Hugo: come un bruto di buon gusto, si intende, quando ascolta, come fanno gli uccelli, le belle voci della natura, o come fa il cane, rapito e devoto, le belle voci umane, o come fanno, in piena buona fede, tante eleganti signore e tanti gravi signori, quando assistono a conferenze, ben recitate od improvvisate con calda eloquenza, sopra materie.... un po' ostiche.

D'altronde, perchè scervellarsi a cercare « la dottrina che s'asconde sotto il velame delli versi strani »? La dottrina è tutta lì, ne' bei versi sonori, nelle belle rime ricche, nella lanterna magica delle immagini incoerenti, nel caleidoscopio delle parole preziose, ora arcaiche, ora esotiche, or dialettali, or disusate, ora nuove e lucenti di conio, ma sciolte ancora, od appena raccolte, ma non rilegate, nel portagioielli magnifico del Sonetto.

7. — Ebbene: se a questo punto noi balziamo a piè pari, con un moto brusco dell'intelletto, all'estremo

opposto del campo poetico, fino ad imbatterci nei dotti padri di Portoreale, di oppiacea memoria, che professavano in detestabili versi latini le buone regole grammaticali, sintattiche e metriche, ci apparirà chiara e palmare ad un tratto la paradossale ma sicurissima verità: che la poesia seccamente significativa, la poesia gravemente sostanziale, la poesia seriamente ragionante, e peggio la poesia decisamente filosofica, non sono che prosa rimata od almeno ritmata, cioè prosa per la sostanza e poesia per la forma, dialettica e prosodìa il più delle volte illegittimamente accoppiate, retorica e metrica strette in amplesso quasi sempre immorale e infecondo. Giacchè, per essere schietti, bisogna pur convenire che oggi, allo stadio attuale della nostra evoluzione psichica, prosa e poesia devono differenziarsi in modo reciso, così nel soggetto come nell'espressione: spetta alla prosa, alla prosa sola, di formulare concetti concreti, di sillogizzare, di dissertare, di precisare, d'enumerare, di raccontare, d'esporre, di persuadere; mentre alla poesia, alla vera, alla schietta, alla pura poesia, compete soltanto, se si vuol ricondurla alle sue origini, vale a dire alla sua natura, alla sua essenza, l'ufficio di rispecchiare, a mezzo di semplici suoni verbali, di accenti e di arsi, di vocali cupe od acute, di consonanti fluide od aspre, di parole sdrucciole, piane, o tronche, di versi lunghi, brevi, o brevissimi, di artificî sintattici e prosodici, dei sentimenti, dei pensieri, delle aspirazioni a sè, diversi da quelli che sogliono esprimersi in prosa, e che per questo,

e solo per questo, possono e devono dirsi poetici: in altri termini, quelle particolari e tenuissime sfumature di stato d'animo, a cui la prosa non ha vocaboli adatti e sufficienti da soli, quelle incoercibili delicatezze di sentimento e di sensazione, che non hanno ancora trovato un simbolo abbastanza suggestivo nel dizionario.

Ma la musica, anche la musica, quella musica stessa più inespressiva e più povera che dà pretesto a tanti sapienti di fare un giocattolo di tutta l'arte dei suoni, ha appunto questo medesimo ufficio: essa non solo equivale, ma s'identifica alla poesia primitiva, alla poesia genuina, alla poesia di quegli esseri umani, nei quali il linguaggio prosastico propriamente detto, distinto da quello poetico, ancor non esiste, perchè non esiste il pensiero corrispondente, il pensiero astratto, generico, categorico, insomma il pensiero, sia pure rudimentalmente, scientifico.

8. — Appare chiaro, così, quanto fosse criticamente erroneo, se pure esteticamente spiritoso, il motto di Voltaire, che i canti ed i suoni sian fatti ad esprimere quelle cose, che sarebbero troppo sciocche se dette a parole ed in prosa: purtroppo sciocchezze e cretinerie se ne dicono e se ne fanno ed in prosa ed in versi, ed in parole ed in musica, e se ne recitano, e se ne dipingono, e se ne scolpiscono, e se ne perpetuano in tutte le forme artistiche e non artistiche; ma non in una più che in un'altra; e se una cosa, sciocca in parole, non è più tale in musica pura, od, insipida in prosa, è gustosa in poesia, vuol dire che quella

cosa era musica in sè, era poesia per natura, ed è bella ed è buona ed è vera nella sua forma normale, mentre apparisce slavata e storpiata e ridicola, se travestita in aspetti che le ripugnino.

Questo, anzi, dimostra, che c'è maggior differenza e scissione fra la poesia e la prosa d'una medesima arte, che non fra la poesia o la prosa di una e la poesia o la prosa di un'altra; e mi fa ricordare di un bel lavoro del De Crozals, il quale è riuscito a trascrivere esattamente in notazioni musicali tutti i difficili metri di Orazio, e a provare che ciò sarebbe possibile per tutta la prosodia d'ogni tempo e d'ogni paese: dal che risulterebbe dimostrata effettivamente, e non più soltanto affermata quasi come metafora, da un lato la musica della poesia, cioè l'elemento musicale che essa, se in forma di verso, contiene sempre, e che contiene sovente persino se messa in forma di prosa; e dall'altro (non paja un bisticcio) la poesia della musica, cioè l'elemento poetico che quasi sempre c'è nella musica, e che anzi forma quasi tutta la musica attuale: e ne verrebbe, così, chiarita la vera natura, l'intima fraternità delle due arti gemelle, che l'intrusione, nell'una e nell'altra, della sostanza prosastica ha ingiustamente e contro natura di troppo divise, assai spesso alterandole e snaturandole entrambe.

E mi spiego. La poesia, nel caso delle odi di Orazio, come d'altronde nel caso di qualsiasi componimento poetico, è sopratutto nella tecnica del verso e della strofa: ciò che vi è detto con essi, non è che in piccola parte poetico, oppure lo è

in modo ed in senso diverso da ciò che noi qui intendiamo. È per questo, che Orazio, come ogni altro genuino poeta, è intraducibile: portato in forma di prosa, diventa prosa anche quello ch' ei dice; portato in versi italiani o spagnuoli o francesi od inglesi, in endecasillabi, in alessandrini, in strofette rimate, non è più Orazio; mentre lo è ancora, lo è sempre, lo è quasi tutto, anche privo della parola, nelle nude e vuote notazioni musicali del De Crozals.

9. — È così, che anche sotto la prosa, sotto quello ch'è prosa e per sostanza e per forma, può rintracciarsi un sostrato, una trama, un canevaccio poetico e musicale, un pensiero, o meglio un motivo lirico, il quale, essendo nell'animo dello scrittore, poeta nato insieme che storico e pensatore, dà fuori ad un tempo col suo pensiero prosastico, e resta con esso intrecciato e connaturato, quantunque, in fondo, distinto ed estraneo: separabile facilmente, del resto, solo col leggere ad alta voce, e bene, e a chi s'intenda di musica e di poesia, ma non capisca la lingua dello scrittore, la sua bella prosa poetica e musicale. Il pensiero mi corre naturalmente al Michelet, presso il quale, osservava il Monod, le parole son sempre disposte e ordinate in maniera, che seguano in ritmo, e accompagnino come un'orchestra, il ritmo ideale di quello che esprimono; il suo stile è anzi quasi una musicazione del suo pensiero: ne segue tutti i meandri eleganti, gli arresti, gli slanci, i ritorni, le oscillazioni; onde una varietà senza fine di spunti melodici, a frasi

ora ampie e sonore, ora brevi e recise, in cui le parole impressionano a un tempo ed armonicamente l'orecchio pel suono e il cervello pel senso. Non sempre, per altro: invecchiando, per una *routine* insensibile, l'inspirazione ritmica s'impoverisce, si fa monotona, e quella prosa già così varia si abitua oramai a una sola od a poche misure, si stende in isciolti di otto, di dieci, di dodici sillabe, assume la sonnolenta andatura di certi poemi che sanno di nenia e di ninna-nanna assai più che di vita e di azione.

Ma c'è un altro aspetto, ancora, della poesia di fronte alla prosa: ed è quello nel quale pare al Griveau di sorprendere più chiaramente l'evoluzione, o piuttosto il trapasso collaterale, direi, dal linguaggio della parola a quel della musica, o meglio, aggiungo, dalla prosa alla poesia del discorso, e per naturale illazione dall'una all'altra in ogni arte: sarebbe infatti musica, per il Griveau, ed è per me poesia (e il dissidio non è, del resto, che di parole, essendo concorde ed uguale, in fondo, il concetto), tutto l'insieme di quelle espressioni, per sè medesime senza senso, con cui s'accompagna e s'afforza il discorso comune e giornaliero, le esclamazioni, gl'intercalari, i vuoti modi di dire, le reticenze, i sospiri, i grugniti, gli schiocchi di lingua e di dita, i fischi interiettivi, le frasi canticchiate ironicamente, le voci inarticolate, i falsetti, le risa allegre o sardoniche, gli sbuffi ed i soffi in espirazione ed in ispirazione: cose tutte, che stanno infatti tra la parola e la musica, come tra questa e la mimica,

ed a cui si ricorre istintivamente, forse, anzi certo, almeno in gran parte, per atavismo, per dare sfogo anche a quei residui mentali che la parola non sa o non può o non vuol formulare, a quelle men sostanziose ed immaginose larve d'idee, che non son giunte finora ad imprimere un segno proprio nel nostro vocabolario.

10. — Mi sembra, con questo, di avere intanto abbozzato, magari qua e là esagerandolo e sforzandolo un poco, il concetto di poesia, così in musica come in letteratura; mi resta a chiarirlo meglio e più esattamente, in riscontro con quello di prosa, mettendo ad un tempo bene in rilievo quest'ultimo, che di solito è men definito nell'opinione dei più.

Prosa è dunque per me, in arte, s'intende, e in tutte le arti, qualunque opera in cui la finalità pratica, positiva, utilitaria, s'imponga, e quindi prevalga sulla finalità estetica, edonica, contemplativa; e in cui quindi la forma apparisca subordinata alla materia, sopraffatta da essa, relegata in seconda linea, come cosa accessoria e non essenziale; poesia, quindi, ogni opera che presenti i caratteri opposti: in architettura, è prosa l'abitazione, anche adorna, ma predestinata, anzitutto, e preconcepita alle varie esigenze del viverci dentro comodamente, mentre è poesia il monumento, anche nudo, anche austero, ma non pensato, voluto, creato, se non per sè stesso, per la sua linea, per la sua forma, piramide, stela, obelisco, colonna, arco, ara, guglia, monolito; in scultura, in pittura, son prosa, anche se molto

belli, i modelli anatomici, zoologici, botanici, in gesso, in cera, od in cartapesta, le illustrazioni in nero o a colori, dei libri scientifici e semi-scientifici (io ne conosco di meravigliose, inserite in monografie sistematiche sulle farfalle o sui fiori, sulle conchiglie o sulle felci, sulle meduse, sui protozoi, sulle alghe), i grandi cataloghi commerciali e i cartelloni-richiamo, le statue, i bassorilievi ed i vasi di cioccolato o di sapone che anch'essi, nelle vetrine, servono, pur dilettando lo sguardo, alla pubblicità; mentre la poesia di quelle due arti è tutt'altra cosa, è superfluo notarlo, e il più semplice schizzo può in questo senso valere assai più di tutta un'opera diligentissima e sapientissima elaborata per scopo pratico.

Nell'arte del moto e del gesto, è prosa la marcia in cadenza, l'allineamento, e tutto l'automatismo degli esercizi militari e ginnastici; ed è poesia la danza individuale ed a coppia e in quadriglie, ed è poesia il ballo teatrale, mimico e coreografico; nell'arte della parola, è prosa la storia, anche se scritta da Michelet, è prosa la critica, anche se opera di De Sanctis, è prosa la filosofia, anche se fatta arte da Nietzsche, è prosa l'eloquenza politica anche se uscita dal labbro e dal cuore di Castelar, ed è prosa persino il poema (lasciamo da banda l'esempio!...) se dalla cattedra oppure dal pergamo fa una lezione od infligge una predica.

Ora, la musica farebbe dunque eccezione, e non avrebbe essa pure, di fronte alla poesia che tutti le riconoscono, anche il suo lato prosastico?

Esiste, sì o no, una musica pratica, utile alla

vita ordinaria, fatta di segni puramente convenzionali, sciolta, od almeno non troppo signoreggiata, dai soliti vincoli estetici, ritmici, melodici, armonici, com'è sciolta da ogni pastoja metrica o eufonica obbligatoria la prosa verbale corrente? Poichè, se ciò fosse, sarebbe senz'altro attuata, così, la geniale fantasticheria del D'Azeglio, che si domandava se per avventura la musica non rappresentasse una lingua perduta, della quale si fosse dagli uomini, a poco a poco, scordato il senso, non conservando memoria se non del suono.

11. — Ma non è questo un sogno? O fino a qual punto lo è? Esistette la prosa della musica fin dalle origini di quest'arte, e ne precedette anzi la poesia, come suppone il D'Azeglio, o la poesia precedette e precede ancora la prosa futura?

Materia a rispondere a queste domande ce ne forniscono in larga copia molti scrittori, che pur non si posero, almeno in quei termini, le domande medesime. Noi, però, sceglieremo, come campioni supremi di due opposte teorie, Riccardo Wagner da un lato, Erberto Spencer dall'altro, e vedremo quanto di vero e di buono ci sia in ciascuno.

Dice l'autore di "*Opera und Drama*„ (è convenuto che non riferisco le sue parole, abbastanza oscure e confuse, ma ne condenso il pensiero): la melodia, ben inteso vocale, è la prima manifestazione dell'animo umano, come di quello dei bruti; possiamo farci un'idea di quel linguaggio antichissimo, ascoltando quello dei muti, o quello degl'idioti, inarticolato, privo di consonanti intel-

ligibili, fatto di sole vocali, e molto appoggiato dai gesti, linguaggio eminentemente poetico-musicale, nel quale i suoni evocano direttamente le cose, servendosi dell'alliterazione, cioè del congiungimento di suoni simili, che richiamano per ragioni etimologiche e onomatopeiche immagini affini, per dare carattere estetico al libero divagare della fantasia; dopo, a poco a poco, la civiltà raffreddò e schematizzò quel linguaggio così caldo e colorito, confuse, combinò, alterò le radici naturali delle parole, le trasse a significare idee astratte, invisibili ed intangibili, ed ecco il linguaggio attuale differenziato, divergente, e quasi del tutto staccato da quanto rimane del primitivo, ecco la parola emersa dalla musica, ecco, aggiungo e chiarisco io, la prosa che nasce dalla poesia.

Dice invece l'autore del saggio “ *On the origin and function of music* „: no, l'evoluzione del gusto va proprio in senso contrario: il linguaggio (la prosa, dico io) precede la melodia (quella che ch'io chiamo la poesia, in tutte le arti) e la musica pura (che è la più pura poesia) non n'è che l'ultima quintessenza, la suprema filosofia, derivata dal canto, il quale deriva dalla declamazione, la quale è la figlia del recitativo, il quale non è che discorso più vivamente accentuato, più chiaramente ritmico, più apertamente tagliato in misure e arricchito di ripetizioni e di ritornelli dall'ansia dell'emozione, dall'insistenza dell'idea, dall'ossessione dell'immagine; i versi e le strofe composti e cantati dagl'infimi popoli, come dai nostri bambini, non sono altro che questo: reci-

tativi monotoni e irregolari, molto vicini alla prosa, e per forma e per contenuto: per forma, perchè la metrica loro è solo apparente, e dovuta soltanto al tornare iterato di due o tre frasi, che son sempre quelle; e per contenuto, perchè non s'ispirano che ai fatti del giorno, ai bisogni ordinari, alle comuni avventure di caccia, di pesca, di guerra, e, se pure d'amore, d'amore soltanto nel senso più grezzo e più fisiologico della parola. La poesia vera, la poesia artistica, viene più tardi, quando si stacca dalla realtà quotidiana, dai fatti bruti, dalle esigenze pratiche ed immediate.

12. — Ora, io osservo allo Spencer che questi canti non sono soli nell'arte esostorica ed infantile, ma concomitanti, e talvolta intrecciati e confusi, con quelli realmente e del tutto poetici, in cui, come prima abbiam visto, qualunque sostanza positiva manca completamente od è solo per mostra e per caso; ed inoltre, che il più delle volte non sono fatti per dire altrui le parole di cui si compongono, ma come per sfogo d'una tensione interna, come per liberarsi d'un fantasma, d'un'ossessione, d'una impressione troppo vivace, da cui il cantore si sente invaso, tormentato, perseguitato; e se questo non è poesia, io non saprei più davvero dove cercarne il concetto e trovarne la definizione.

Ed al Wagner, la cui dottrina, in ogni modo, mi sembra meglio appoggiata dai fatti, almeno nelle sue linee essenziali, obbietto però che il linguaggio primitivo di cui egli parla non è certo tutto poesia, nè verbale, nè musicale; ma, in

buona parte, pura e semplice prosa, grezza ed informe, che esprime alla meglio i bisogni, gl'impulsi, gli avvenimenti, la vita dell'ora che fugge, senza nessuna irradiazione estetica, senza nessuna intenzione nè forma d'arte, neppure rudimentale.

La verità è dunque in una terza e più semplice e larga dottrina, la quale si accorda anche meglio con le premesse più generali, così dello Spencer come del Wagner, e, ciò che più importa, con tutti i fatti, molte volte già ricordati da noi, relativi alla musica ed alla favella, ed anche alla mimica, nelle lor forme più basse, animali ed umane: e cioè ch'esse sono, insieme col canto che le congiunge, e col contenuto poetico e prosastico che vi s'incarna, coeve, connate, gemelle, fin da principio, adempiendo ad uffici diversi ma prossimi, e non ben distinti che quando, col progredire e col complicarsi e moltiplicarsi delle funzioni psichiche umane, cominciano a differenziarsi nettamente, ed a separarsi ed a costituirsi in tre arti autonome, ciascuna delle quali, a sua volta, assume ora indirizzo prosastico, ora indirizzo poetico, secondo lo stato d'animo del momento, cioè secondo il carattere di preferenza pratico e positivo, od invece fantastico e contemplativo, di ciò che con essa si esprime.

Dapprincipio, la forma propria dei due indirizzi è ancora poco differente, perchè in origine, presso il bambino e presso il selvaggio, tutta la vita è un sogno, tutta la realtà è poesia, e tutti i fantasmi son presi per fatti oggettivi; ma poi, lentamente, gradatamente, i due mondi si van di-

stinguendo; ed infine s'arriva a questo, oggidì, che tutte le cose della ragion pratica, della volontà, della vita d'azione, fra gli uomini adulti e civili, son tutte rette, sintetizzate, rappresentate, arrestate od imposte, per mezzo di segni, di simboli informi, incolori, schematici; e non più da immagini vive, complete, animate, motrici od inibitorie per suggestione diretta e simpatica, come succede fra gli animali superiori, fra i popoli primitivi, fra i nostri bambini ancor vergini d'alfabeto, d'algebra, e d'astrazione; e sono quindi necessariamente fondati sull'uso di mezzi espressivi sempre meno estetici e sempre più tecnici, esteso per naturale e tacita convenzione, o per sociale e scolastica imposizione, a gruppi sempre più ampî di intenditori.

13. — Nel fatto della parola, questa più o meno spontanea convenzione si è già largamente, anzi universalmente, fissata e diffusa; e, come altre volte e a parecchie riprese mi sono sforzato di dimostrare contro i campanilisti e i nazionalisti della parola, non meno che contro gli illusi fabbricatori ed apostoli d'esperanti e di volapucchi, tende ad unificarsi da sè, lentamente ma fatalmente, per una continua espansione, compenetrazione e fusione di tutte le lingue civili, in un solo stupendo e ricchissimo idioma mondiale, di cui già nei giornali, nel mondo *sportivo*, nei circoli marinareschi, nei ritrovi internazionali, comincia, a dispetto dei cruscaioli d'ogni paese, a delinearsi sempre più certo l'avvento.

Frattanto, una convenzione simile e parallela

s'è andata stabilendo e sistematizzando pure nel fatto del segno mimico, come nei cenni delle mani o del capo, coi quali si dice di no o di sì, coi quali si chiama o si respinge, s'incoraggia o si disapprova, e nell'alfabeto, anzi nel vocabolario mimico dei sordomuti; e, meglio e più precisamente, s'è pur fissata e regolamentata nel fatto del segno lineare e cromatico, come nelle lettere dell'alfabeto latino, teutonico o slavo, nei numeri arabici, nella notazione musicale, nei puntini e nelle sbarrette delle comunicazioni telegrafiche, nei rapidi geroglifici della stenografia, nelle tinte dei francobolli dei vari paesi, che dappertutto ne simboleggiano il prezzo in modo uniforme, nelle segnalazioni nautiche, semaforiche, ferroviarie, a banderuole di vario colore, a combinazioni di dischi e di lampadine rosse, bianche, gialle, verdi, azzurre, a raggi od a razzi lanciati ad intervalli determinati, per dire una cosa piuttosto che un'altra. E tutto ciò è estetico, sicuramente, oltre che pratico, sebbene del lato estetico di solito non si tenga conto: appunto perchè è pratico sopratutto ed innanzi tutto, e quindi, anche inteso come arte, è prosa.

Invece, nel fatto della musica, simile convenzione ancora non si è stabilita, se non entro cerchi molto ristretti d'indole per lo più professionale, per i quali il linguaggio prosastico musicale, per quanto in forme appena abbozzate e con un dizionario ancora assai povero, ha pur già un'esistenza reale e un' affermazione sicura. Comincia ad averla, anzi, fra gli animali, molti dei quali

posseggono tante voci diverse, per quanto inarticolate e perciò musicali soltanto, ad esprimere i loro bisogni e le loro emozioni più generali: voci timide e dolci od aspre e violente, forti, sommesse, fluide, gutturali, tronche, tenute, profonde, acute, in falsetto, ondulate, tremanti, insistenti, scandite, ritmate...., con cui fra di loro si chiamano e si blandiscono o si sfidano e si minacciano, sfogan la gioia o la collera, danno l'allarme ai compagni in pericolo o avvertono della scoperta di cibo abbondante, si salutano da lontano a misurati intervalli, s'intendono, insomma, fra loro, anche talvolta se di diversa specie o famiglia, animando di lieti garriti, schiamazzi, pigolii, chiacchierii la foresta, insegnando anche all'uomo amoroso e studioso il linguaggio divino della natura.

E l'uomo, infatti, cacciatore, naturalista, poeta, lo impara assai facilmente, e qualche volta anche lo parla, o lo fa parlare ad ingenui strumenti che fabbrica apposta, ed attira così intorno a sè, o per gusto gentile, o per tradimento feroce, gli uccelli o i mammiferi suoi professori.

Reciprocamente, poi, l'uomo insegna alle bestie domestiche un proprio linguaggio speciale per esse, che, sia o no articolato, e per lo più non lo è, esse intendono certo soltanto pel tono, pel ritmo, per quell'accento diverso che caratterizza ogni segno: dappertutto il medesimo fischio o il medesimo schiocco di labbra chiamano il cane od il gatto; le stesse voci danno gli stessi comandi al cavallo, all'asino, al mulo; e le uguali grida,

sì ben traducibili in musica scritta, cosmopolitico *leit motiv* del lavoro rurale, incitano i bovi aggiogati all'aratro.

14. — Or questo linguaggio rudimentale, intermedio e indeciso tra la parola e la musica, non è forse un avanzo di quella tale favella primitiva dimenticata, di cui fantasticava così genialmente il D'Azeglio? E non lo è pure quel primo confuso balbettìo dell'infante che ancora traballa sulle gambine malferme, balbettìo incomprensibile a noi, letterati e filologi, ma col quale i marmocchi d'ogni paese, trovandosi insieme, s'intendon benissimo fra di loro? E le grida, molto più musica che parola, dei venditori girovaghi? Chi lo capisce, che cosa dicono, nè a Genova nè a Venezia, nè a Napoli nè a Palermo, nè a Milano nè a Roma?

Ma quelle note così costanti e caratteristiche, come richiamano, visto una volta di che si tratta, e la cosa che offrono, e la persona, ed il luogo, ed il tempo! Nè una fotografia, nè un quadro, nè una statua, nè un cinematografo, nè forse la stessa visione diretta, ma muta, possederebbero un tale potere di evocazione ideale (*).

Esiste, sì, esiste, la prosa della musica: solo,

(*) S'io fossi compositore, vorrei tentare un poema sinfonico senza parole, col titolo "Italia", in cui cantare, evocandole ad una ad una, le nostre regioni più tipiche, col riprodurne, stilizzati e fusi in diverse parti regolari, insomma veramente musicati, non semplicemente registrati

essa è ancora allo stadio interiettivo ed incoerente, e non ancora si è fatta discorso, ragionamento continuo e filato, come quello, tanto più lungamente evoluto e perfezionato, della parola. Ma, di ciò ch'essa può divenire, è già un saggio, un pallido e rigido saggio, il ticchettìo del telegrafo, che all'impiegato che ci abbia fatto l'orecchio, parla per ore ed ore un linguaggio non meno chiaro di quello comune, vocale.

Così, i segnali di tamburo e di tromba, in caserma ed in piazza d'armi, dànno in prosa sonora assolutamente concreta, non soltanto al soldato, ma anche al cavallo che li rammenta e comprende con pari prontezza, l'ordine di levarsi o di riposare, di muoversi o d'arrestarsi, di volgere a destra o a sinistra, di sparpagliarsi o raccogliersi, di montare in sella o d'appiedarsi, di precipitare alla carica o di battere in ritirata, di presentare le armi o d'aprire il fuoco, di piantare le tende o d'apparecchiare il rancio; a bordo dei bastimenti, il fischietto del nostromo e la campanella del timoniere dicono i quarti del vento ed i mutamenti di rotta, i turni di guardia e le ore

---

e riprodotti, i gridi caratteristici delle loro città e delle loro campagne, le cadenze e gli accenti dei loro dialetti, i suoni locali più proprii, quelli che erompono dalle industrie e dai commerci diversi, dalla diversa natura, dall'indole peculiare dei luoghi e dei popoli: e ciò varrebbe forse meglio di tutto un albo di vedute e di fotografie: sarebbe la poesia della Patria, mentre la rappresentazione grafica n'è piuttosto la prosa.

dei pasti, le faccende ordinarie e straordinarie del governo e della pulizia della nave, la manovra delle vele e delle àncore, delle imbarcazioni e delle gru; nei riti ecclesiastici, i rintocchi ed i cariglioni delle campane annunciano diversamente le ore diurne e notturne, i mattutini ed i vespri, le messe e le benedizioni, le nascite e gli sponsali, le agonie e le morti, le pubbliche gioie e le comuni calamità; nelle stazioni e lungo le strade ferrate, i timpani elettrici, i fischietti dei capotreni, le cornette dei cantonieri, i sibili delle locomotive, segnalano musicalmente, ma in prosa, partenze, passaggi ed arrivi, salutano i lunghi ponti sonori, le oscure gallerie rimbombanti, le vie trasverse intercettate dalle barriere, le bianche stazioni minori che s'oltrepassano a volo, e che paion rispondere con un latrato a quel turbine già lontano.

15. — Una prosa musicale, dunque, ed esattamente, rigorosamente traducibile, a differenza dalla poesia, in prosa verbale, esiste di già, per quanto negletta e misconosciuta dai critici e dai musicisti: essa è lungi, tuttora, e s'intende, e l'ho detto, dalle complicatezze e dalle perfezioni e dai fastigi della grande arte, alla quale, pure nel campo pratico di dar forma al pensiero applicato, è ormai giunta da secoli e secoli la letteratura; ma nulla si oppone a che possa un giorno emularne anche in questo le glorie: o non passarono forse millennî, prima che anche in letteratura la vera prosa si sviluppasse non meno forte che bella, non men sostanziosa che adorna, dalla confusa e bizzarra e mezzo vuota poesia?

In questa musica nuova, in quest'altra e diversamente intesa e radicalmente rivoluzionatrice musica dell'avvenire, la frase estetica coinciderà sempre come nella prosa intessuta di fatti e di idee, con la frase significativa, o, per dir meglio, ogni frase sarà significativa ed estetica insieme: chè se sarà estetica solamente, tornerà ad essere pura poesia; e se sarà solamente significativa, senz'essere bella, senza riuscir grata all'orecchio, s'escluderà da sè stessa, per questo solo, dal campo dell'arte.

Come linguaggio, questa prosa musicale non sarà tuttavia un duplicato della poesia verbale: come nella statistica altro è una serie di cifre od una tabella comparativa, ed altro un tracciato grafico in linee, in poligoni, in cerchi, in figure, in reticolati, in passaggi ed in gradazioni di tinte, così altra cosa sarebbe, e diversa evidenza e potere di persuasione possiederebbe, a significar le medesime proporzioni, l'altezza, la durata, o l'intensità delle note, lasciando ai timbri, ad esempio, l'ufficio di significare la qualità delle cose di cui si tratta.

16. — La prosa musicale s'adoprerebbe, in ogni modo, in circostanze e per soddisfare a esigenze diverse: ed intanto, e per cominciare, ove occorra di farsi sentire, con voce più forte e potente ed impersonale di quella umana, e di esprimere cose più grandi e più semplici insieme, a più vaste e imponenti ed irrequiete assemblee, di quelle ordinarie. Ne abbiamo già esempî nei tre famosi squilli di tromba della polizia, che parlano breve e re-

ciso nel nome della legge... od in quello dell'arbitrio, secondo la tempra e l'umore di chi li ordina; nelle battute salienti e nei ritornelli della fanfara reale, dell'inno garibaldino, delle canzoni quarantottesche, degl'inni ufficiali e dinastici delle diverse potenze, i quali in certo qual modo ne son la bandiera sonora, l'istituzione od il fatto compiuto o l'aspirazione ulteriore, tradotti in simboli uditivi; e nelle arie, anche appena accennate, che in sè compendiano la tradizione, la gloria, il volere di tutta una gente, di tutto un partito, nelle antiche arie tradizionali, storiche, popolari, di cui in un'ora di crisi una sola battuta può suscitare o sedare un tumulto, può far guadagnare o perdere una battaglia; e negli spunti fatidici di qualche canto sovversivo e scomunicato, chè l'indomani, magari, saranno inviolabili e sacri, simboleggiando musicalmente il diritto e la forza dei nuovi padroni; e nei salmi liturgici, e nelle laudi ecclesiastiche d'ogni culto, che in poche note condensano tutta la fede e tutta la devozione di migliaia o milioni di credenti, e che anche gl'increduli non volgari non odono che con rispetto, perchè in esse risuona, comunque incarnata, comunque alterata, tradita ed immiserita, la voce divina dell'ideale.

Or tutto questo, semplificato, addensato, schematizzato, e ad un tempo, e in compenso, arricchito ed esteso a tutte le facce della vita collettiva, diventerà ben capace di suscitar volta a volta, col mezzo delle lor frasi tipiche, dei loro motivi caratteristici, dei loro temi notorî e consa-

crati dall'uso, temuti od amati, onorati o esecrati, i grandi fantasmi acustici della patria o dell'umanità, della monarchia o della repubblica, della forza o del giure, del pensiero che vigila o del lavoro che crea, dei popoli amici o delle nazioni rivali, delle generazioni che furono e di quelle che succederanno, della vita e della morte, del passato e del futuro, della materia e dell'energia, della Natura che sempre si svolge in metamorfosi prodigiose, e del Dio immanente che resta, attraverso i fenomeni proteiformi e caduchi, perenne, immutabile, indivisibile, immenso.
